W. von Seidlitz

Rembrandts Radirungen



Leipzig
E. A. Seemann

Hagen 1918.



Rembrandt's Radirungen







[illegible] 1639

[illegible]

Rembrandt's Radirungen

Von

W. v. Seidlitz

Mit 44 Textbildern und 3 Heliogravüren



Leipzig 1894
Verlag von E. A. Seemann
(Separat-Conto)

Die Aufsätze, die im dritten Bande der Neuen Folge der Zeitschrift für bildende Kunst erschienen waren, treten hier, im Einzelnen durchgesehen und verbessert und durch eine neu hinzugekommene Einleitung zu einem Gesamtbilde der Thätigkeit Rembrandt's als Radirer abgerundet, vor die Öffentlichkeit. Auch die Zahl der Abbildungen ist hier nicht unwesentlich vermehrt worden, wodurch das Bild des großen, für unsere Zeit besonders wichtigen, aber noch zu wenig gekannten Künstlers an Deutlichkeit nur gewinnen kann.

Blasewitz, im Januar 1894. W. v. Seidlitz.



Inhalt

Verzeichnis der Abbildungen

I. Einleitung.

Rembrandt und Raffael. — Rembrandt und Dürer. — Bedeutung der Radirungen innerhalb seines Lebenswerkes. — Die Hauptsammlungen. — Wiedergaben. — Systematische Anordnung. — Chronologische Anordnung. — Die Ächtheitsfrage. — Veränderungen; Plattenzustände. — Technik: Verwendung der Radirnadel, der kalten Nadel, des Grabstichels. — Vorbereitungen. — Druckverfahren. — Überblick über das Leben des Künstlers.


Selbstbildnis (B. 10).

Rembrandt's Name bildet nicht etwa erst seit einigen Jahren sondern bereits seit Jahrzehnten das Feldgeschrei für alle diejenigen, die empfinden, daß das Kunstideal der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sich überlebt habe. Eine der Kunstgeschichte angehörende Gestalt greift hier wieder einmal in das Leben der Gegenwart ein. Wird der angedeutete Gegensatz in die Worte gefaßt: hie Rembrandt — hie Raffael, so bedeutet das durchaus keine Herabsetzung des Urbinaten. Raffael's Kunst bleibt als eine echte und wahre in voller Berechtigung, ja in unerreichter Größe, neben der des großen Holländers bestehen. Der Gesichtspunkt aber, von dem aus die Kunstweisen beider Meister jetzt betrachtet werden, hat sich wesentlich geändert. Früher pflegte man an die Werke eines Künstlers einfach den absoluten, dem allgemein menschlichen Ideal entnommenen Maßstab anzulegen; jetzt, wo man mehr und mehr einsehen gelernt hat, daß dieser absolute Maßstab nicht ausreicht, um ein bloß nachempfundenes oder aus Regeln heraus konstruirtes Erzeugnis von einer mit elementarer Naturgewalt hervorschießenden originalen Schöpfung zu unterscheiden, sieht man sich genötigt, die Werke mehr als Ausflüsse bestimmter Individualitäten zu fassen, die wohl zeitlich und örtlich bedingt sind, dabei aber — und das bleibt die Hauptsache — einen von Zeit und Ort unabhängigen Kern enthalten müssen, aus dem, wie aus einem Quell, die Gebilde unaufhaltsam in festgefügter, von der Natur bestimmter Form hervorsprudeln, als Offenbarungen einer nicht übertragbaren, nicht lehrbaren, göttlichen Kraft, die wir in ihrer Einzelerscheinung als die Individualität des jeweiligen Künstlers bezeichnen. Nach diesem Maße gemessen haben Raffael wie Rembrandt, jeder in seiner Weise, die höchste Staffel vollkommen freier Künstlerschaft erklommen. Nur bildet Raffael, als derjenige, dem es gelungen ist seine Eigenart bis über jegliche Beschränktheit hinaus zu entwickeln, und der daher absolut vollkommene Schöpfungen zu stande gebracht hat, für uns, gleich den alten Griechen, mehr eine Quelle beschaulicher Erhebung als einen Ansporn zu weiteren Fortschritten; während Rembrandt, dem nach der Aneignung neuer, bisher nicht wahrgenommener

Gebiete der Erscheinungswelt Strebenden, dies anspornende Moment in hohem Grade anhaftet. Daher ist gerade er für unsere mehr vorwärts als rückwärts schauende Zeit zum Leitstern geworden.

Da aber Rembrandt der großen Masse unsrer Gebildeten im Grunde kaum mehr als dem Namen nach bekannt ist, so erscheint es angezeigt, eine Schilderung seines Wesens speziell von der Kunstweise aus, die er mit größerem Nachdruck als irgend welcher Künstler sonst betrieben und die erst er zu ihrer vollen Ent-



Der heilige Hieronymus (B. 104).

faltung gebracht hat, nämlich von seiner Thätigkeit als Radirer aus, zu versuchen. Welche Bedeutung für Rembrandt die Radirung als künstlerisches Ausdrucksmittel besaß, dürfte eine Gegenüberstellung seiner Persönlichkeit mit derjenigen Dürer's am besten klarstellen.

Wie Dürer's Thätigkeit nicht voll gewürdigt werden kann ohne die eingehendste Kenntnis seiner Stiche und Holzschnitte, so diejenige Rembrandt's nicht ohne die Kenntnis seiner Radirungen. Bei beiden ging die stecherische Thätigkeit durch ihr ganzes Leben hindurch, von der Jugend bis zum hohen Alter,

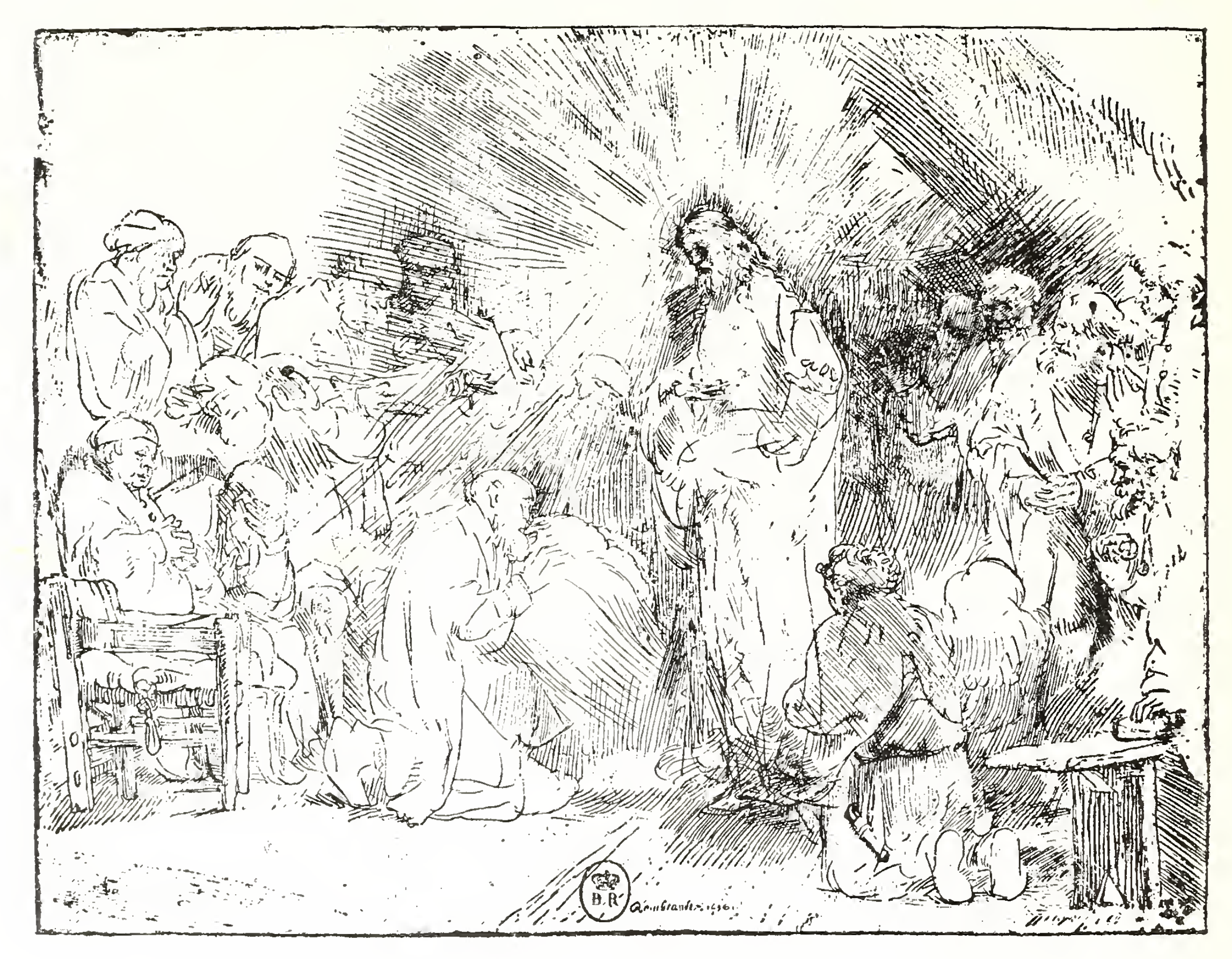
neben der des Malers einher; beide haben ihre am tiefsten gedachten und daher am nachhaltigsten wirkenden Schöpfungen — Rembrandt das Hundertguldenblatt und Dürer die Melancholie, den Hieronymus und den Ritter — auf der Kupferplatte ausgeführt. Der Stich oder die Radirung war für sie nicht bloß ein Mittel, um Gemälde zu vervielfältigen oder gelegentliche Einfälle festzuhalten, sondern nahm ihre künstlerische Gestaltungskraft in gleich hohem Maße in Anspruch wie die Hervorbringung eines Gemäldes: ob sie zum Pinsel oder zu Stichel und Nadel griffen, hing nur von der Natur des Vorwurfs ab, der in dem einen Fall die Farbigkeit und zugleich die Bestimmtheit der Malerei erforderte, in dem anderen aber sich besser durch die nur durch den Gegensatz von Hell und Dunkel wirkende, ja eine gewisse Unbestimmtheit nicht bloß vertragende, sondern sogar fordernde „Griffelkunst" — um einen Ausdruck Klinger's (Malerei und Zeichnung, Leipzig 1891) zu gebrauchen — wiedergeben ließ. Die stecherische Thätigkeit nahm sogar einen solchen Raum in dem Schaffen beider Künstler ein, daß man behaupten kann, aus ihren Stichen oder Radirungen allein lasse sich schon ein annähernd erschöpfendes Bild ihrer künstlerischen Eigenart gewinnen.

In Bezug auf Rembrandt, den man in erster Linie als Koloristen zu feiern pflegt, mag eine solche Behauptung zunächst Verwunderung erregen. Da er thatsächlich zu den gewaltigsten Koloristen der Welt zählt, während bei Dürer anerkanntermaßen das Schwergewicht in der Zeichnung liegt, so möchte man geneigt sein, hierin eine falsche Schätzung des Meisters zu erblicken. Vergegenwärtigt man sich aber, daß bei Rembrandt die Farbe an sich, als Augen erfreuender und die Darstellung verdeutlichender Bestandteil eines Bildes, gar keine Rolle spielt, sondern den Erfordernissen des Helldunkels, dem Verhältnis von Licht und Schatten und den allmählichen Abstufungen innerhalb der einheitlichen Beleuchtung durchaus untergeordnet ist, so überzeugt man sich leicht davon, daß sie ihm niemals Selbstzweck ist, d. h. nicht, wie etwa bei Tizian und Rubens, dekorativen Zwecken dient, auch niemals, wie bei Van Eyck, die bloße treue Wiedergabe der Wirklichkeit ermöglichen hilft, sondern stets nur ein Mittel zur Verdeutlichung höherer, im Bereich des Gedankens liegender Zwecke bildet. Rembrandt wie Dürer waren eben, so verschieden sie sonst auch vorgingen, indem der eine die höchste Bestimmtheit der Formgebung, der andere dagegen deren größte Verflüchtigung anstrebte, doch in erster Linie und im letzten Grunde ihres Wesens dichterische Naturen, die sich mehr noch durch die Fülle ihrer inneren Gesichte als durch den Reiz der Außenwelt zum Schaffen angetrieben fühlten, daher der Farbe dort, wo sie sich ihnen nicht darbot, sehr wohl zu entraten vermochten, dagegen nie genug der verschiedenen Darstellungsmittel zur Verfügung haben konnten, um ihren Ideen je nach Bedarf Ausdruck zu geben. Daher denn beide neben ihrer Thätigkeit als Maler und Stecher auch noch zu den fruchtbarsten Zeichnern gehörten, die die Kunstgeschichte kennt.

An und für sich freilich bietet die stecherische Thätigkeit beider Meister kaum irgend welche Berührungspunkte, ganz abgesehen davon, daß beide mit verschiedenen Instrumenten arbeiteten, da sie von einander abweichende Ziele verfolgten. Rembrandt steht als Radirer überhaupt einzig und unerreicht da. Denn während er als Maler immerhin wohl ein halbes Dutzend Rivalen hat, die ihn nach gewissen Richtungen hin sogar übertreffen, wie namentlich Van Eyck in Bezug auf die Vollendung der Technik und die Leuchtkraft der Farben, Raffael in Bezug auf die Abrundung der Komposition und die Noblesse des Ausdrucks, Tizian in Bezug auf die Weichheit des Fleisches und Velazquez in Bezug auf den männlichen Ernst seiner Auffassung: so bildet er in seiner Eigenschaft als Radirer noch jetzt das leuchtende Beispiel für alle, die ihre Kräfte dieser Kunstgattung widmen.

So sehr sich übrigens bei Rembrandt die Thätigkeit als Maler und als Radirer ergänzen, so wünschenswert es daher auch ist, ihn nach diesen beiden Richtungen hin zu kennen, um den vollen Umfang seiner

Kraft und Wirksamkeit ermessen zu können: so erfreulich wird es uns andererseits erscheinen, daß schon seine Radirungen allein die Möglichkeit bieten, ihn nach dem wesentlichen Umkreise eines Schaffens kennen zu lernen. Denn seine Gemälde sind weit verstreut, nicht nur über Europa, sondern in jüngster Zeit selbst bis nach Amerika hin; wohl enthält eine Sammlung, die der Eremitage in St. Petersburg, deren allein nicht weniger als etwa vierzig; auch sind einige seiner Hauptwerke noch immer in den Museen Hollands anzutreffen, und beherbergen die großen Galerieen von London und Paris, von Berlin und Dresden eine nicht geringe Zahl seiner Schöpfungen: doch macht all dieser öffentliche Besitz die Kenntnis seiner sonstigen und namentlich der zahlreichen in Privatsammlungen befindlichen Werke nicht entbehrlich. Die Photographie aber,



Der ungläubige Thomas (B. 89).

die im übrigen so wesentliche Dienste zu leisten vermag, erweist sich gerade in Bezug auf Rembrandts Schöpfungen als unzureichend: denn sie vermag das für ihn so wichtige Spiel des Lichts und der Farben nicht wiederzugeben.

Die Radirungen dagegen, wenn deren schönste Abdrücke auch in den verschiedenen Hauptsammlungen zusammengesucht werden müssen, lassen eine sehr vollkommene Wiedergabe durch die Photographie zu. Sie können daher in ihren Nachbildungen an jedem Ort und in Muße studirt werden. Die reichhaltigsten und gewähltesten Sammlungen Rembrandt'scher Radirungen werden in den Kupferstichkabinetten des Amsterdamer Museums, des Britischen Museums und der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt; dann folgen die

beiden Wiener Sammlungen (die Hofbibliothek und die Albertina), das Berliner Kupferstichkabinett, die Sammlung des Königs Friedrich August II. in Dresden; endlich von Privatsammlungen diejenigen von Dutuit in Rouen, Baron Edmond Rothschild in Paris, Senator Rovinski in St. Petersburg, Dr. Straeter in Aachen.[1]) Die besten Wiedergaben des vollständigen Radirwerks sind von Charles Blanc (1880, in Heliogravüre), Dutuit (1885, ebenso) und Rovinski (1890, in Lichtdruck) veröffentlicht worden. Die schärfsten Wiedergaben, und zwar nicht bloß, wie bei Blanc und Dutuit, eines beliebig ausgewählten, sondern aller Zustände jedes einzelnen Blattes, bietet Rovinski, dessen dreibändiger Atlas[2]) daher ein unentbehrliches Hilfsmittel für das gründliche Studium des Meisters bildet, auch sind seine Aufnahmen frei von jeglicher Retouche. Dutuit's zweibändiges Werk ist wohl das handlichste, aber da seine Reproduktionen in den nach Gegenständen geordneten Katalog eingedruckt sind, so lassen sie sich zu einer Anordnung nach der Zeitfolge nicht verwenden. Blanc's Atlas endlich; der übrigens nur der Ausgabe seines Katalogs von 1880 beigegeben ist[3]), enthält sämtliche Radirungen auf einzelne, lose Blätter gedruckt; seine Reproduktionen lassen sich beliebig anordnen, bequem miteinander vergleichen, geben auch einen sehr treuen Begriff von dem Aussehen der Originale, so daß sein Werk ganz besonders für eine bloß orientirende Beschäftigung mit dem Meister empfohlen werden kann.

Um sich in dem umfangreichen Werke des Meisters zurechtfinden zu können — Bartsch, der den ältesten der jetzt noch verwendeten Kataloge verfaßt hat[4]), zählt 375 Blätter auf, wovon freilich, der neueren Forschung zufolge, mehr als hundert als nicht dahin gehörend zu streichen sind — bedarf es einer systematischen Anordnung und einer festen Reihenfolge, wie solches bei Kupferstichkatalogen überhaupt üblich ist. So pflegt man denn gewöhnlich die Blätter nach den Gegenständen, die sie behandeln, anzuordnen, läßt auf die Bildnisse des Meisters die Darstellungen aus der Bibel, anfangend mit Adam und Eva, dann die Genrescenen, die Bettlerfiguren, die Bildnisse anderer Personen, die Landschaften bis zu dem Tierstück und dem Stillleben hinab folgen. Eine solche Reihenfolge ist, wie gesagt, nötig, um die Blätter in Ordnung halten und um sie auffinden zu können; aber zugleich ist solche höchste Ordnung im Grunde doch wieder die ärgste Barbarei, da sie ein ganz äußerliches Prinzip befolgt und das in künstlerischer Beziehung Zusammengehörende weit auseinanderreißt; Werke aus der Reifezeit des Künstlers werden auf solche Weise, nur weil sie zufällig den gleichen Gegenstand behandeln, mit Erzeugnissen seiner Lehrjahre in Verbindung gebracht, während sie nur bei Nebeneinanderstellung mit gleichzeitig und aus demselben künstlerischen Streben entstandenen Werken voll gewürdigt werden können. Dazu gesellt sich noch der Umstand, daß in einer und derselben Sammlung gewöhnlich die verschiedenen Blätter des Meisters in durchaus verschiedenen, bald schönen, bald aber auch ganz

1) Den Grundstock der Amsterdamer Sammlung bildete diejenige von Van Leyden; den der Londoner das Cracherode'sche Vermächtnis von 1799; den der Pariser die Sammlungen des Abbé de Marolles (1667), von Beringhen (1753) und von Peters (620 Blätter). — Von älteren, bereits aufgelösten Sammlungen waren besonders ausgezeichnet diejenige von Amédée de Burgh, deren 655 Blätter im Jahre 1755 3524 Gulden einbrachten; die von Jean Bernard, 341 Blätter, 1798 für 25300 Frank verkauft; die des Barons Vivant Denon, die von Zoomer, einem Zeitgenossen Rembrandt's, herstammte und 1829 für 40000 Frank an den englischen Kunsthändler Woodburne gelangte; die Wilson'sche, deren schönste Abdrücke (verkauft 1828) in die Sammlung des Herzogs von Buccleugh gelangten, die ihrerseits 1887 (367 Blätter enthaltend) für etwa 350000 Mark verkauft wurde; die des Lord Aylesford, die von dem bereits genannter Woodburne für 75000 Frank erworben wurde und deren Hauptblätter in die Holford'sche Sammlung in London übergingen, die ihrerseits 1893 versteigert wurde. Eine der vorzüglichsten Sammlungen endlich war die von Verstok van Soelen, deren 815 Blätter 1847 für 93420 Frank verkauft wurden.

2) D. Rovinski, l'oeuvre gravé de Rembrandt, St. Petersburg 1890, 4°.

3) Ch. Blanc, l'oeuvre de Rembrandt, Paris 1880, Fol.

4) Adam Bartsch Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, Wien 1797, 8°.



Der Kanal mit den Schwänen (B. 235).



Die Landschaft mit dem Boot (B. 236).

schwachen Abdrücken vertreten sind, wie es der Zufall gefügt hat; gerade bei den Hauptblättern kommt es leider am häufigsten vor, daß sie in unzureichenden Abdrücken vorhanden sind. Dadurch wird die Gewinnung eines richtigen Eindrucks gleichfalls wesentlich erschwert. Eine Ausnahme bilden nur die alten und reichhaltigen Sammlungen in Amsterdam, London und Paris, die fast das ganze Werk in den verschiedenen Zuständen, die die Blätter erfahren haben, und somit auch in den besten Abdrücken besitzen. Seit kurzem erst hat die Einsicht sich zu verbreiten begonnen, daß es durchaus nicht damit gethan sei, das einzelne Blatt überhaupt in einem beliebigen Zustande vertreten zu haben, sondern daß es bei den Erzeugnissen eines Meisters wie Rembrandt und zumal bei Radirungen durchaus darauf ankomme, sie in wirklich guten Abdrücken zu besitzen; denn nur solchen wohnt künstlerischer Wert inne, indem sie allein die Absicht des Künstlers zum Ausdruck zu bringen vermögen. Auf diesen Punkt wird noch zurückzukommen sein.

Zwei Schriftsteller haben den Versuch gemacht, den einen dieser Übelstände dadurch zu beseitigen, daß sie die einzig vernunftgemäße, nämlich die chronologische Anordnung der Rembrandt'schen Radirungen durchzuführen versuchten. Vosmaer, dem verdienstvollen holländischen Rembrandt-Biographen, stand hierbei keine ausreichende Kenntnis gerade der Radirungen zu Gebote und er hatte bei seiner mehr auf die Schärfung des Verstandes als die Ausbildung des Blickes gerichteten Anlage nicht den Mut, die undatirten Blätter bestimmten Jahren zuzuweisen, sondern begnügte sich damit, sie in größeren zeitlichen Gruppen zusammenzufassen. Der Engländer Middleton[1]), dem die chrono-

1) Ch. H. Middleton, a descriptive Catalogue of the etched Work of Rembrandt van Rhyn. London 1878, 8°.

logisch angeordnete Ausstellung Rembrandt'scher Radirungen im Londoner Burlington-Club (1887) wesentlich vorgearbeitet hatte, führte die Sache gleich bis zu einer gewissen Höhe der Vollkommenheit, beeinträchtigte aber seinen Erfolg dadurch, daß er das chronologische Prinzip nicht folgerichtig durchführte, sondern ähnlich der alten Weise eine Anzahl von Gruppen nach den dargestellten Gegenständen bildete (1. Studien und Bildnisse, 2. religiöse Darstellungen, 3. Genre, 4. Landschaften) und nur innerhalb dieser die Blätter nach der Zeitfolge anordnete. Dadurch wird aber ein Hauptzweck, nämlich der, die Entwickelung des Künstlers vorzuführen, unmöglich gemacht. Die nicht ganz zu vermeidenden Irrtümer in Bezug auf Einzelheiten hätten sich mit der Zeit unschwer berichtigen lassen. Zu allgemeiner Geltung kann freilich ein so geordneter Katalog kaum je gelangen, da seine Grundlage immer bis zu einem gewissen Grade von der Willkür abhängig bleiben wird: aber die Kenntnis des Künstlers erfährt durch eine solche Anordnung eine wesentliche Förderung.

Das rein äußerliche Prinzip der Anordnung nach den Gegenständen wird somit immerhin das herrschende bleiben müssen. Nur ist es zu bedauern, daß die zahlreichen Nachfolger von Bartsch, und namentlich die Franzosen Claussin, Blanc und Dutuit, nicht immer streng genug an der vom Begründer der neueren Kupferstechkunde aufgestellten Ordnung festgehalten haben, indem sie bald um unbedeutender Korrekturen willen kleine Umstellungen vornahmen, bald Blätter, die sie nicht als echt anerkannten, strichen. Dadurch wurde es, ohne daß doch eine grundlegende Änderung eingeführt worden wäre, sehr schwer die einzelnen Blätter zu identifiziren. Die Schriftsteller der letzten Jahre, wie Rovinski und Emil Michel, haben endlich eingesehen, daß eine Ordnung sich nur dadurch einhalten läßt, daß man bei der von Bartsch eingeführten Nummernfolge verbleibt; Korrekturen lassen sich da anmerkungsweise und von ihm nicht aufgeführte Blätter — worunter jedoch keine unbestreitbar echten und nur sehr wenige mit einem gewissen Schein der Berechtigung ihm zuzuschreibende sich befinden — in einem Nachtrage anbringen.

Wer den Versuch unternimmt, Rembrandt's Radirungen chronologisch anzuordnen, überzeugt sich bald davon, daß die Lösung dieser Aufgabe auf das engste mit der Frage nach der Echtheit oder Unechtheit der einzelnen Blätter zusammenhängt. Die datirten unter den vom Künstler bezeichneten Arbeiten geben das Gerippe ab, dem sich die übrigen Stücke einfügen lassen müssen. Von dem Jahre 1628 bis 1661 reichend, meist mehrere einem und demselben Jahre angehörend, während nur aus einer geringen Zahl von Jahren datirte Arbeiten



Männlicher Akt (B. 193).

fehlen, zeigen sie aufs bestimmteste die Wandlungen an, die des Künstlers Schaffensweise erfahren hat, sein stetiges Fortschreiten wie die großen Sprünge, die er zu Zeiten gemacht, und ebenso den Wechsel in den Stoffgebieten, denen er zeitweilig den Vorzug gab. Blätter, die keine Verwandtschaft mit einem der auf solche Weise gesicherten bieten und sich daher nicht in die Reihenfolge einfügen lassen, müssen den Verdacht erwecken, daß sie dem Künstler mit Unrecht zugeschrieben worden seien. Das ist denn auch bereits für eine beträchtliche Anzahl von ihnen nachgewiesen worden, namentlich für gewisse Gruppen von Landschaften, die zum Teil sogar mit den Namen ihrer Urheber, wie Jacob Koninck und P. de Weth, die man anfänglich nicht wahrgenommen hatte, versehen sind. Natürlich hat es dabei die Wissenschaft mit dem verzweifelten Widerstande der Sammler zu thun, die diese zur Zeit ihrer Entstehung gering geachteten oder auch wenig verbreiteten Blätter um ihrer Seltenheit willen mit hohen Summen haben aufwiegen müssen. Doch können Rücksichten auf solche Sonderinteressen sich nicht ins unbegrenzte behaupten. Mit der Zeit wird die Zahl der aus dem Werke des Meisters auszumerzenden unbezeichneten Blätter noch zunehmen müssen.



A. Tholinx (B. 284).

Die Echtheitsfrage ersteht aber nicht nur angesichts solcher unbezeichneter Werke, sondern sie muß häufig auch bezeichneten Blättern gegenüber erhoben werden. So giebt es z. B. eine größere Menge um 1631 entstandener und mit Monogramm des Künstlers versehener Figurenstudien und Köpfe, (darunter mehrere, die Rembrandt selbst darstellen), welche mit den sonstigen beglaubigten Arbeiten derselben Zeit durchaus nicht übereinstimmen, indem sie unbedeutend in der Erfindung, ärmlich in der Mache und überdies fast allesamt verätzt sind. Schon auf Grund dieser Merkmale müßten sie ausgeschieden werden, wenn nicht überdies genauere Untersuchung ergeben hätte, daß das auf ihnen befindliche Monogramm eine andere Form hat als das von Rembrandt gewöhnlich geführte. Sie sind eben Arbeiten seiner damaligen Schüler, vielleicht nach flüchtigen Zeichnungen von ihm, wahrscheinlich unter seinen Augen gemacht, aber schwerlich unter seiner Aufsicht, sondern vielmehr ohne jede Mitwirkung von seiner Seite. Wenn er die Verwendung seines Namenszeichens auf solchen Arbeiten gestattet hat, so wird dies wohl nur deshalb geschehen sein, weil es sich dabei um

harmlose Atelierübungen handelte, denen zu jener künstlerisch hoch entwickelten Zeit ein Handelswert kaum angehaftet haben kann.

Weit über das Ziel einer vorsichtigen Einschränkung des Gesamtwerks ist ein Künstler, der in London lebende französische Radirer A. Legros, gegangen, der[1]) von den etwa 400 im Laufe der Zeiten Rembrandt zugeschriebenen Radirungen nur gegen siebzig als echt gelten lassen wollte, indem er ohne alle Rücksicht auf die äußeren Kennzeichen nur den rein subjektiven Maßstab, ob ein Blatt des Meisters würdig erscheine oder nicht, angelegt wissen wollte. Abgesehen von der hierin liegenden Verkennung des menschlichen Wesens, das nicht immer nur Vollkommenes erzeugen kann, sondern notwendigerweise neben den Bedeutenden auch gelegentlich Sorgloses oder Unbedeutendes oder Verfehltes erzeugen muß, würde ein solches Verfahren unfehlbar dazu führen, daß ein jeder zu anderen Ergebnissen kommen müßte; denn das Wesen eines Künstlers ist nicht genau zu umfassen und zu begrenzen, sondern jedermann kann nur dadurch es sich anzueignen suchen, daß er dasjenige aus ihm herausliest, was seiner eigenen Anlage und seinem Verständnis am nächsten liegt.

An einem anderen Punkte hat, und zwar mit entschiedenem Erfolge, der englische Liebhaberradirer und Arzt Seymour Haden angesetzt, der in unmittelbarem Anschluß an die Ausstellung des Burlington-Clubs eine Broschüre veröffentlichte[2]), worin er diejenigen Radirungen, die Rembrandt namentlich während der ersten Zeit seines Amsterdamer Aufenthalts, als er mit Porträtaufträgen überhäuft war, anerkanntermaßen unter Beihilfe seiner Schüler ausgeführt hat, einer eindringenden Kritik unterwarf. Es handelte sich dabei wesentlich um Blätter, die wie der Barmherzige Samariter, die Auferweckung des Lazarus, die große Kreuzabnahme und das Ecce homo in die Höhe als Kompositionen zu den gewaltigsten Schöpfungen des Meisters gehören und in seinem Werke keineswegs gemißt worden können. Hat sich nun auch Seymour Haden ein unleugbares Verdienst dadurch erworben, daß er scharf — in einzelnen Fällen wohl zu scharf — die Grenze bestimmt hat, bis zu welcher sich in jedem dieser Fälle die Mitarbeiterschaft der Schüler erstreckt haben soll, so geht er doch darin zu weit, daß er solche Blätter deshalb nun überhaupt aus dem Werke des Meisters gestrichen sehen will. Denn Rembrandt hat sie durch die Beifügung seines Namens als Erzeugnisse seines Geistes, wenn auch nicht durchweg seiner Hand, anerkannt: sind sie auch nur in seiner Werkstatt entstanden, so hat er doch über ihrer Ausgestaltung gewacht und auch nicht unwesentlich an ihnen selbst mitgewirkt.

Wie sich die neueste Zeit zu diesen Fragen stellt, geht aus der umfassenden Rembrandt-Biographie Emil Michel's hervor[3]), der ein kurzes kritisches Verzeichnis der Radirungen, nach Bartsch geordnet, angefügt ist. Danach schränkt sich die Zahl der Rembrandt zu belassenden Radirungen immerhin auf etwa zweieinhalb Hundert ein.

Hat man sich über die Fragen wegen der Echtheit und der zeitlichen Einreihung der einzelnen Blätter schlüssig gemacht, so gilt es, um ein vollkommen zutreffendes Bild von der Thätigkeit des Künstlers zu gewinnen, nun noch in jedem einzelnen Falle festzustellen, ob der gerade vorliegende Abdruck auch den Absichten des Künstlers oder wie weit er ihnen noch entspricht. Denn da die überwiegende Mehrzahl der Platten mehrfache Veränderungen erlitten hat, zuerst im Verlaufe der Arbeit durch den Künstler selbst in Form von Hinzufügungen und Überarbeitungen, dann, sobald sie infolge der Abnutzung schwächere Abdrücke

1) Einem Bericht Gonse's in der Gazette des Beaux-Arts 1885 (Bd. 32) S. 508 zufolge.

2) Introductory Remarks to the Catalogue of the etched Work of Rembrandt selected for Exhibition at the Burlington Fine Arts Club, 1877, 4°.

3) Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps. Paris 1893. 8°.

zu liefern begannen, zum Teil noch gleichfalls vom Künstler, in der weitaus überwiegenden Zahl von Fällen aber erst von Händlern, in deren Hände sie gefallen waren, neu aufgearbeitet worden sind — was bis ins 18., ja bis ins 19. Jahrhundert hinein dauerte —, so bieten die Abdrücke eine ungeheure Mannigfaltigkeit dar und Unterschiede, die sich wie der Himmel zur Hölle verhalten, so daß es Abdrücke eines und desselben Blattes giebt, deren Preis in die Tausende geht, neben solchen, die kaum einige Mark werth sind. Die guten, kräftigen, klaren Abdrücke, deren eine geätzte Platte immer nur wenige zu liefern vermag, sind die einzigen, die für eine richtige Erkenntnis des Meisters in Betracht kommen können. Darüber zur Klarheit zu verhelfen, ob einem Abdruck diese Eigenschaften anhaften, ist eine genaue Kenntnis der verschiedenen



Die Taufe des Kämmerers (B. 98).

Änderungen, die jede Platte erfahren hat, der sogenannten Plattenzustände, von großem Nutzen. Denn die Beurteilung nach dem bloßen Augenschein ist eine so schwierige, erfordert eine solche, nur durch langjähriges Studium zu gewinnende Schulung des Auges, daß jedermann zufrieden sein wird, äußerliche Handhaben zu besitzen, an die er sich halten kann. Selbst der Forscher und Sammler wird gut thun, sie nicht ohne Not zu verachten. Dabei ist aber stets im Auge zu behalten, daß solche Beschreibungen der einzelnen Plattenzustände nur die äußersten Grenzen der verschiedenen mit einer Platte vorgenommenen Veränderungen festzuhalten vermögen, während innerhalb eines und desselben Zustandes nicht in den Linien, sondern, infolge der Abnutzung, im Gesamtaussehen, in der sogenannten Brillanz des Abdrucks eine so starke Änderung erfolgen kann, daß die ersten Abzüge eines Zustandes mit den letzten kaum noch einen Vergleich aushalten.

Bartsch hatte in seinem Katalog die erst nach Rembrandt's Zeit erfolgten Aufarbeitungen der Platten im ganzen noch sehr scharf von den früheren gesondert. Seine Nachfolger aber verwischten diese Unterschiede mehr und mehr, indem sie, sich auf den Standpunkt des professionellen Sammlers stellend, sie als mehr oder weniger einander gleichwertig aneinanderreihten. Erst Middleton hat auch hierin wieder eine Änderung zum Besseren dadurch angebahnt, daß er genau anzugeben suchte, von welchem Zustande an die Änderungen nicht mehr auf Rembrandt selbst zurückzuführen sein dürften. Auch die eigenhändigen Zusätze sind freilich nicht immer Verbesserungen, denn gelegentlich ist dem Künstler die Lust und Laune ausgegangen und er hat die Arbeit rasch und obenhin zu einem gewissen Abschluß gebracht; oder auch ein Mißgeschick bei der ersten Anlage hat ihn genötigt, bei der Durchführung viel weiter zu gehen, als er ursprünglich geplant hatte: aber in der Regel sind seine Änderungen und Zusätze durchaus zweckmäßig und wohl überlegt und bilden eine Bereicherung, die die Blätter ihrer Vollkommenheit entgegenführt. Als Hauptbeispiele hierfür können die beiden großen, in der späteren Lebenszeit des Künstlers ausgeführten Darstellungen: Das Ecce Homo in die Breite und die Drei Kreuze angeführt werden, die im Verlaufe des Druckens vom Künstler so vollständig abgeändert wurden, daß man sich anfangs versucht fühlt, Abdrücke von ganz verschiedenen Platten anzunehmen. Solche Fälle, die eine ganz neue Gedankenarbeit zur Voraussetzung haben, bilden freilich in seinem Werke Ausnahmen; wie andererseits auch manche Abdrucksverschiedenheiten nur auf ganz geringfügigen Zusätzen beruhen, die das Aussehen des Blattes kaum ändern. Betont aber muß werden, daß Rembrandt, der auf seine Radirungen eine so große Sorgfalt verwendete, daß er sie meist selbst druckte, solche Änderungen niemals aus bloßer Laune und noch viel weniger aus Habgier, um eine möglichst große Anzahl von Abdrucksverschiedenheiten, die die Sammler der Vollständigkeit wegen erwerben mußten, angebracht hat. Das Ammenmärchen, daß er in solch schnöder Weise auf die Sammelwut seiner Zeitgenossen spekulirt habe, ist erst durch die holländischen Künstlerbiographen des achtzehnten Jahrhunderts und aus dem Geiste ihrer Zeit heraus aufgebracht worden. Damals freilich riß man sich darum, den Joseph, der die Träume deutet, mit dem weißen Gesicht des Mannes im Turban und mit dem beschatteten Gesicht, das Bildnis des Asselijn mit der Staffelei im Hintergrunde und ohne dieselbe, die Frau am Ofen mit dem „Schlüssel“ und ohne denselben nebeneinander zu besitzen. Rembrandt selbst aber hatte diese Änderungen, die übrigens in der Mehrzahl der Fälle mit vollständigen Überarbeitungen der Platte zusammenhängen, aus ganz bestimmten künstlerischen Erwägungen heraus vorgenommen.[1])

Die Kenntnis und vollständige Aufzählung der Etats (Plattenzustände) ist ein notwendiges Übel, solange es Sammler und infolge dessen Händler giebt. Freilich empfiehlt es sich, dabei nach alter Weise nur diejenigen Zustände zu zählen, die wirkliche Zusätze in der Arbeit zeigen. Wenn die Unterschiede, wie das bei frühen Drucken mehrfach der Fall ist, nur darin bestehen, daß die leeren Stellen der Platte oder auch die Plattenränder noch nicht von den ihnen anfänglich anhaftenden Unreinigkeiten gesäubert oder die anfänglich spitz geschnittenen Ecken der Platte noch nicht abgerundet worden sind, endlich wenn die Platte im Laufe des Druckens eine zufällige Veränderung, wie etwa durch einen Ätzfleck oder eine Beule, die beim Abdruck ihre Spur hinterlassen, erfahren hat, so genügt es, hierauf in Form einer Anmerkung hinzuweisen, doch ist es überflüssig, auf solche Zufälligkeiten, die nur dazu dienen, die Aufeinanderfolge der Abdrücke leichter zu erkennen, besondere Etats zu begründen. Noch weniger ist es zulässig, die Verschiedenheiten im Aussehen,

---

1) Diese Ansicht wird auch von Middleton, dem besten Kenner der Radirungen Rembrandt's, in seinem Katalog S. XX bedingungslos geteilt.

die durch das stärkere Vorhandensein des Plattengrats beim Beginn des Druckens und das allmähliche Schwinden dieses eine sammetartige Wirkung ausübenden, durch den Riß der sogenannten kalten Nadel erzeugten Grats gegen Schluß einer Druckauflage als unterscheidende Kennzeichen von Etats zu behandeln. Denn eine feste Grenzlinie läßt sich da nicht ziehen. Entsprechend dem sonst bei Kupferstichkatalogen beobachteten Verfahren würde es sich auch empfehlen, die Abdrücke von noch nicht vollendeten Platten, auf



Das Opfer Abrahams (B. 35).

denen z. B. bei einem Bildnis zunächst nur der Kopf ausgeführt ist — wie bei der großen Judenbraut —, bei Figurenkompositionen die Landschaft nur zum Theil erst angegeben ist — wie bei der Verkündigung an die Hirten —, nicht in der Reihe der Etats sondern gesondert als bloße Probedrucke aufzuführen. Doch dürfte sich die entgegengesetzte Praxis in dieser Hinsicht schon zu sehr eingebürgert haben, wie es denn thatsächlich bei Rembrandt in vielen Fällen sehr schwierig ist, anzugeben, wo er nur einen Probedruck hat nehmen wollen oder sich bei der bereits erzielten Wirkung befriedigt gefühlt haben mag. Die anerkanntermaßen erst

in unserem Jahrhundert durch Kunsthändler bewirkten Änderungen an den Platten aber sollten jedenfalls in einem Katalog ganz außer Betracht gelassen werden.

Unter den solcherweise festgestellten Etats der Rembrandt'schen Radirungen wird man nicht bei allen Blättern nur je einen als den Maßgebenden herausheben können, sondern bei manchen deren mehrere als für die Erkenntnis des Meisters wichtig berücksichtigen müssen. Hierdurch wird man darauf geführt werden, der vom Künstler jedesmal angewendeten, je nach dem Zweck äußerst verschieden gearteten Technik besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Da Rembrandt sich seine technischen Hilfsmittel im Verlaufe eines langen arbeitsreichen Lebens allmählich geschaffen und bestimmte unter ihnen erst in gewissen Perioden seiner Wirksamkeit mit besonderem Nachdruck verwendet hat, so wird davon an geeigneter Stelle bei der Schilderung seines Entwickelungsganges eingehender zu handeln sein. Hier sei hierüber nur das Folgende bemerkt.

Seine frühen Werke sind der Mehrzahl nach wirkliche oder, wie man sagt, reine Radirungen, d. h. die Striche sind mittels der Radirnadel in die die Kupferplatte bedeckende Firnisschicht, nicht in das Kupfer selbst eingeritzt und dann mit Hilfe der Ätzflüssigkeit, worein die Platte getaucht wird, eingebeizt. Infolge dieses Verfahrens tritt jeder Strich in seiner vollen Schärfe und Feinheit hervor und die Modellirung wird durch die Verteilung und Führung dieser Striche erzielt. Als ein Hauptblatt dieser Art kann der Barmherzige Samariter angeführt werden.

In der Zeit seiner Vollkraft aber begann Rembrandt in stetig zunehmendem Maße die sogenannte kalte Nadel zu Hilfe zu nehmen. Ja in der letzten Hälfte seines Lebens, da er in Erfindung wie Darstellung zu voller Großheit und Unabhängigkeit emporgestiegen war, verwendete er sie sogar mit Vorliebe ganz allein, also ohne die Radirung, oder etwa nur auf dem Grunde einer ganz schwachen, als solche gar nicht zur Wirkung kommenden Vorätzung. Mit dieser kalten Nadel wird das Kupfer unmittelbar aufgerissen; an den Rändern eines jeden solchen Striches bilden sich durch den seitlichen Druck des Schneideinstruments unregelmäßige Erhöhungen, sogenannter Grat, der die aufgetragene Druckfarbe in reichlichem Maße festhält und den Abdrücken, namentlich den ersten, jenes Schummrige und Sammetartige, dem klar bestimmten Wesen der reinen Radirung gerade Entgegengesetzte, jenes im höchsten Grade Malerische verleiht, was Rembrandt's Radirungen vor denen aller anderen Künstler auszeichnet und besonders für die Bestrebungen unserer eigenen Zeit von besonderer Bedeutung ist. Die Kraft und Treffsicherheit sowie die Mischung von Zartheit und Energie, die zur Erzielung solcher Wirkungen erforderlich sind, lassen sich freilich äußerst selten in so vollkommner Vereinigung antreffen, wie dies bei Rembrandt der Fall ist. Hauptbeispiele dieser Gattung sind die Drei Kreuze und deren Gegenstück, die Darstellung Christi vor dem Volke.

In seiner mittleren Periode ließ Rembrandt übrigens kaum ein Blatt ausgehen, ohne es mehr oder weniger, bisweilen nur mittels einiger kräftiger Drucke, mit Hilfe der kalten Nadel in Wirkung gesetzt zu haben. Besonders deutlich läßt sich dies an der linken Hälfte des Hundertguldenblatts erkennen.

Endlich pflegte er in weit höheren Grade, als gewöhnlich angenommen wird, den Grabstichel neben der Radir- und der kalten Nadel anzuwenden; weniger dazu, um den bereits ausgedruckten Platten zu neuem Glanze zu verhelfen — Überarbeitungen dieser Art rühren fast ausnahmslos von späterer Hand her — als um nach Abziehung der Probe- und sonstiger Frühdrucke Einzelheiten durch Verwendung jener feinen Strichlagen, die namentlich der Grabstichel ermöglicht, abzudämpfen und mit dem Übrigen besser in Einklang zu bringen. In einigen seiner herrlichsten Blätter, wie dem Selbstbildnis am Fenster, dem Bürgermeister Six, dem soeben erwähnten Hundertguldenblatt, hat er sogar gleich von vornherein ganze Systeme solcher ungemein feiner und dichter Linien angewendet, wodurch er eine Tiefe und Durchsichtigkeit des Tones, namentlich

in den großen Schattenmassen, erzielte, die sonst nur mit Hilfe der in künstlerischer Beziehung weit weniger ausdrucksfähigen Schabmanier erzielt werden können. Da übrigens diese Behandlungsweise erst auf Blättern aus dem Ende der vierziger Jahre auftritt, somit mehrere Jahre nach der zu Anfang desselben Jahrzehnts



Die Bettlerfamilie (B. 176).

durch Ludwig von Siegen gemachten Erfindung der Schabmanier, so bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Rembrandt hierbei mit der durch die Schabkunstblätter erzielten Wirkung habe wetteifern wollen.

Schließlich erübrigt es noch, einige Worte über die Art, wie Rembrandt seine Radirungen vorbereitete und wie er sie druckte, zu sagen. Gewöhnlich bedurfte es bei ihm nur geringer Vorbereitungen für die Radirungen. Ganz ausnahmsweise verwendete er, wie z. B. bei dem Christus, der den Tempel säubert, die Erfindung eines anderen Meisters, hier die Figur Dürer's aus dessen Holzschnitt-Passion. In einigen

Blättern derselben frühen Zeit — um 1634 — hat man auch nicht mit Unrecht eine gewisse Beeinflussung durch Rubens, seinen großen vlämischen Zeitgenossen, zu erkennen vermeint, wie in dem kleinen Christus in Emmaus und dem kleinen Christus mit der Samariterin. Endlich hat er auf der Überarbeitung seiner Drei Kreuze eine Nebenfigur, den Reiter in hohem Turban, einer Medaille Vittore Pisano's entnommen. Im übrigen aber war er so durchaus original, daß er, abgesehen von einer geringen Zahl gleichfalls fast durchweg in seine frühe Zeit fallender Ausnahmen, in seinen Radirungen nie seine Gemälde kopirte, sondern die ersteren durchaus zur Verkörperung der in Überfülle auf ihn einstürmenden Gesichte, namentlich soweit sie phantastisch-visionären Inhalts waren oder sonst der Farbe entraten konnten, verwertet. Die wenigen Übereinstimmungen mit seinen Gemälden beschränken sich auf den Barmherzigen Samariter und die große Kreuzabnahme, die er beide mit Hilfe seiner Schüler, somit augenscheinlich zu Verkaufszwecken radirt hat; und auf den Arzt Bonus sowie das große Bildnis des Schreibmeisters Coppenol, wobei es sich um die Vervielfältigung von Bildnissen und Berücksichtigung ganz persönlicher Wünsche handelte. Für eine große, gleichfalls durch Schüler ausgeführte Komposition, das Ecce homo von 1636, hat er vorher eine einfarbige Vorlage, eine sogen. Grisaille gemalt. In einem anderen ähnlichen Falle, bei dem Joseph, der die Träume deutet, stimmt die Vorlage nicht genau mit der Radirung überein. Gezeichnete Entwürfe oder Studien für Radirungen kommen bei ihm selten vor; die Gebilde standen so klar vor seiner Seele, seine Hand war so sicher, daß er sich getraute, seine Kompositionen ohne weitere Vorbereitungen auf der Platte selbst zu entwerfen. Er war sich wohl bewußt, ihnen dadurch den Hauptreiz, die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, zu wahren und behielt dabei zugleich die Möglichkeit, im Laufe der Arbeit alle die Änderungen vorzunehmen, die ihm der Augenblick eingeben mochte. In Bezug auf die volle Freiheit, die er sich solchergestalt wahrte, ist er das Muster für alle späteren Radirer geworden. Bei den Kompositionen, die er unter seiner Aufsicht ausführen ließ, hat er häufig mit wuchtigem Pinsel in Tusche und Weiß Korrekturen angegeben, wie solches Rubens den Stechern seiner Werke gegenüber gleichfalls zu thun pflegte und wie Rembrandt selbst Zeichnungen seiner Schüler ins Rechte zu setzen liebte.

Was die Art des Druckens seiner Radirungen betrifft, so bedurfte es dabei, namentlich soweit die kalte Nadel zu Hilfe genommen war, um malerische Wirkungen zu erzeugen, einer außerordentlichen Sorgfalt; weshalb Rembrandt denn auch, wie dies bezeugt ist und wie es aus dem Wesen der Radirung hervorgeht, das Drucken seiner Blätter nach Möglichkeit selbst zu besorgen pflegte. Doch handelte es sich da nicht etwa, wie bei manchen Radirern der Neuzeit, um bloße Kniffe, wodurch infolge teilweisen Wegwischens der Farbe von der Platte oder infolge besonderer Abtönungen dieser Farbe verschiedene ganz willkürliche Effekte erzielt werden sollten, sondern nur um den möglichst sorgfältigen und gleichmäßigen, nicht zu starken und nicht zu schwachen Auftrag der Druckerfarbe, wodurch allein die nötige Klarheit in den radirten und die nötige Kraft und Wärme in den geritzten Teilen erzeugt zu werden vermag. Die spielerischen Effekte dagegen, die sich an manchen späteren Abdrücken gewisser Platten wahrnehmen lassen und durch Kunststücke, wie das Verdecken einzelner Teile oder das Überdrucken mittels ganz anderer Platten, herbeigeführt sind — das Doppelbildnis des Meisters mit seiner Frau kommt z. B. auch in der Form vor, daß statt der Frau sich seine Mutter neben ihm befindet —, gehen allesamt nicht auf ihn selbst zurück, sondern rühren von den späteren Besitzern der Platten her.

Nach dieser Umschau unter den verschiedenen Gesichtspunkten, die bei der Betrachtung Rembrandtscher Radirungen in Frage zu kommen haben[1]), kann nun zu einer Betrachtung seiner Hauptwerke in chrono-

1) Verfasser gedenkt demnächst ein vollständiges, alle diese Gesichtspunkte berücksichtigendes Verzeichnis der Radirungen Rembrandt's zu veröffentlichen.

logischer Reihenfolge geschritten werden. Aus dem Leben des Künstlers sei hier nur das Folgende angeführt. Rembrandt wurde 1606 in Leiden als der Sohn eines wohlbegüterten Mühlenbesitzers geboren, genoß eine ausreichende Schulbildung, erlernte um die Mitte der zwanziger Jahre die Malerei bei dem angesehenen Amsterdamer Meister Pieter Lastman[1]), der in ihm die Vorliebe für die damals gerade in höchster Blüte stehende, stark theatralische Behandlungsweise biblischer Vorgänge erweckte, und erwarb sich dann, im Wetteifer mit seinem reich begabten Altersgenossen Jan Livens, im elterlichen Hause durch unablässiges Studium nach der Natur jene Herrschaft über die Darstellungsmittel, die ihn in den Stand setzte, sich einen eigenen Stil für den Ausdruck der ihm eigentümlichen Anschauungsweise zu schaffen. Gegen das Jahr 1631, also im Alter von 25 Jahren, hatte er sich bereits einen solchen Namen erworben, daß ihm die Übersiedelung nach Amsterdam, der Hauptstadt des Landes und dem Mittelpunkte der mächtig aufstrebenden holländischen Kunstbewegung, als lohnend, ja als notwendig erscheinen mußte, um seinen Ruhm im Wettkampf mit den gefeiertsten Bildnismalern der Zeit, einem Thomas de Keyser, Nic. Elias u. s. w., zu begründen und zu befestigen.

Die fünf Jahre von 1627, da uns die ersten bezeichneten Arbeiten seiner Hand entgegentreten, bis 1631 umfassen die eigentliche Jugendzeit des Künstlers, die Zeit der Versuche und der Vorbereitung auf allen Gebieten der Darstellung und der Technik. Die übrige Zeit seines Lebens, die er unausgesetzt in Amsterdam verbrachte, wo er 1669 an Körper ein Greis aber geistig ungebrochen starb, läßt sich annähernd nach den Jahrzehnten in vier Perioden teilen, deren erste die Zeit der übersprudelnden Kraft, die zweite die des höchsten Gleichgewichts, die dritten die der allseitigen Entfaltung und die vierte endlich die der vollen Herrschaft über alle seine Geisteskräfte darstellt. Bode gelangt von der Betrachtung der Gemälde aus zu einer anderen Einteilung, indem er nur drei Hauptperioden aufstellt, die der Jugendzeit von 1627 bis 1636, die des Mannesalters und der Meisterschaft von 1637 bis 1654 und die des Alters von 1655 bis 1669. Aber jede dieser Perioden teilt er wieder in Unterabteilungen und gesteht zugleich selbst, daß zwischen der Jugendzeit und dem Mannesalter, also in der Zeit um 1636, keine in die Augen fallende Scheide liege. Die obige Abteilung nach Jahrzehnten ist, von der Betrachtung der Radirungen aus, deshalb gewählt worden, weil bei Rembrandt erst mit den vierziger Jahren in der Kompositionsweise die volle Unabhängigkeit von der damals herrschenden Manier auftritt und weil er gerade mit dem Beginn der fünfziger Jahre sich auch in der Technik, durch Pflege der reinen Kaltenadelarbeit, ein eigenes Darstellungsmittel für seine besondere Anschauungsweise schafft.

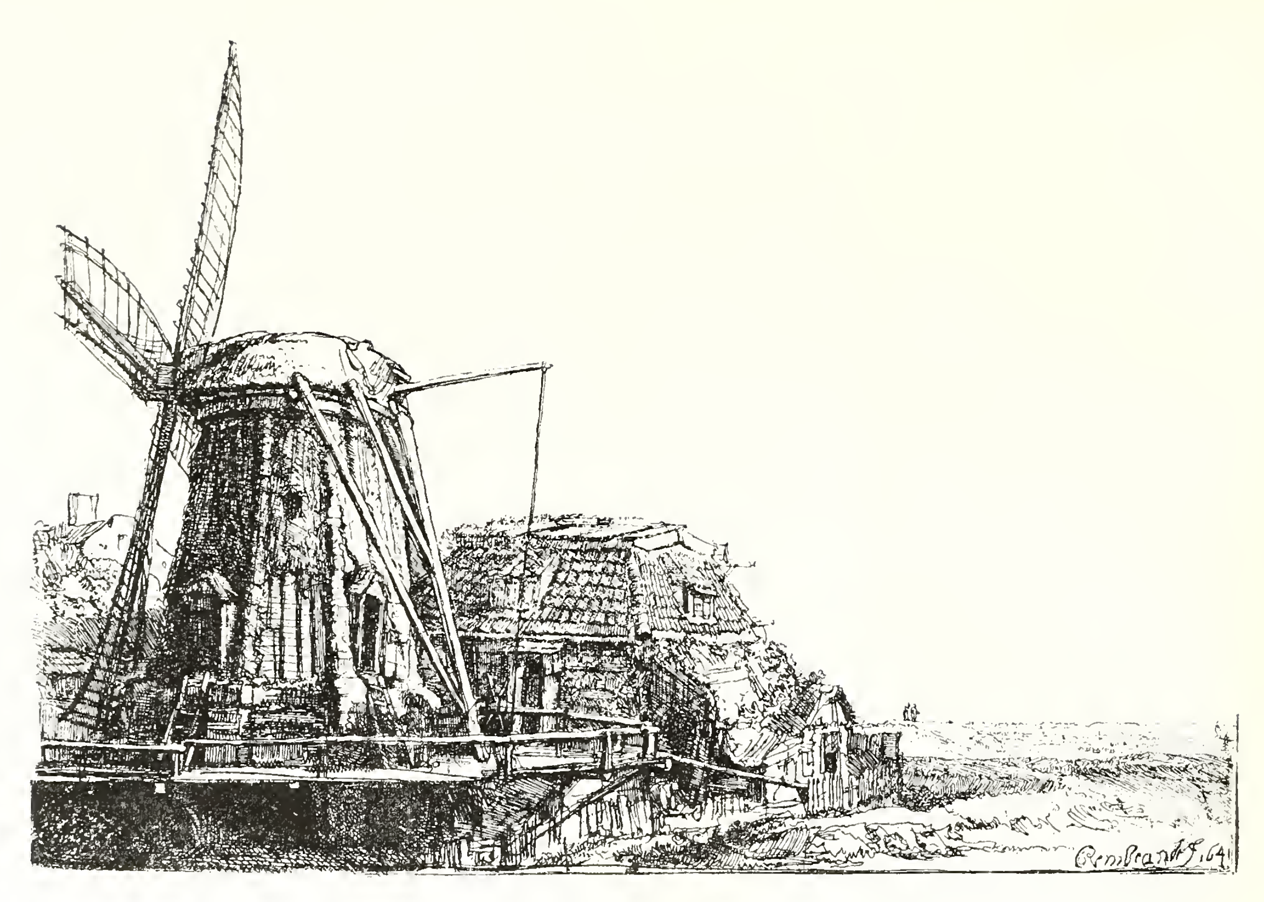
Im übrigen sind weiterhin die einschneidenden Ereignisse im äußeren Leben des Künstlers die folgenden: seine Verheiratung mit Saskia van Uylenborch im Juni 1634, wodurch heller Sonnenschein über sein Leben ausgegossen wurde; die Geburt seines Sohnes Titus im September 1640; dann aber Saskia's Tod im Juni 1642, in demselben Jahre, da der Meister sein großes Schützenbild vollendete, das zugleich den Höhepunkt seiner Gunst beim Publikum wie den Beginn des Niedergangs dieser Gunst infolge eines sich anbahnenden Wechsels im Volksgeschmack und einer Erschlaffung des geistigen Lebens der Holländer bezeichnet. Von da an beginnen die Jahre, die zur Verwickelung der Verhältnisse des Künstlers den Grund legten: seine Sorglosigkeit in der Verwaltung seiner Habe wächst, Anleihen zur Bestreitung des großen Aufwandes, wozu ihn seine grenzenlose Begeisterung für alle Werke echter Kunst fortgesetzt treibt, müssen aufgenommen werden, während die Aufträge spärlicher eingehen. Über die Sorgen, die ihn während dieser Zeit in zunehmendem Maße beschleichen mußten, wird ihn seine treue Dienerin und hingebungsvolle Geliebte

1) Siehe C. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken und seine Groote Schouburgh Haag 1893, S. 393 Anm.

Hendrikje Stoffels, die 1652 ihm ein Kind, das bald nach der Geburt starb, und 1654 die Tochter Cornelia schenkte, hinweggebracht haben; deutlich genug bezeugt das häufige Vorkommen ihrer Züge auf den Werken dieser Zeit die innige Anhänglichkeit, die Rembrandt ihr zollte. Und als sich endlich im Jahre 1655 der Bankrott als unvermeidlich herausgestellt hatte, die Kunstschätze, die Rembrandt im Verlaufe von Jahrzehnten zusammengetragen hatte, zu einer geschäftlich äußerst ungünstigen Zeit vor seinen Augen verschleudert worden waren und die materielle Existenz des Meisters für den Rest seines Lebens vernichtet war: da hat diese selbe Frau nicht aufgehört, in hingebungsvoller Liebe gleich einer Mutter für ihn zu sorgen. Er aber fuhr fort, trotz aller Schicksalsschläge, unter voller Einsetzung seiner Kraft weiter zu schaffen und für seine Kunst neue Wege zu suchen bis an sein Lebensende.



Der blinde Geiger (B. 138).



Die Windmühle (B. 233).

II. Die Jugendzeit

Rembrandt's Anfänge — Bildnisse seiner Mutter — Die Heilung des Gichtbrüchigen — Bettlergestalten — Selbstbildnisse — Bildnisse seines Vaters — Weibliche Akte — Der Rattengiftverkäufer

Die beiden frühest datirten Radirungen Rembrandt's, Bildnisse seiner greisen Mutter vom Jahre 1628 (B. 352 und 354), sind kleine Blättchen von vollkommener Anspruchslosigkeit, zeigen jedoch bereits einen so hohen Grad von Vollendung, daß sie kaum für erste Versuche in dieser besonderen Kunstart gehalten werden können.

Da aber Blätter, die sich früher ansetzen lassen, nicht bekannt sind, so gewinnt der Beschauer den Eindruck, als habe er es hier mit einer Künstlererscheinung zu thun, die in vollkommener Ausbildung hervorgetreten sei, wie Pallas Athene gerüstet dem Haupte des Zeus entsprungen ist. Das ist nicht der Fall gewesen; eine solche Anschauungsweise, die Rembrandt zu einem Wunderwesen stempeln würde, widerspricht durchaus selbst der spärlichen Kenntnis, die wir von seiner früheren Entwickelung haben. Wohl muß seine Eigenart von Anfang an fest ausgeprägt gewesen sein; aber die Herrschaft über die Darstellungsmittel hat er sich, wie jeder andere, erst in allmählichem Ringen aneignen können. Das zeigen auch seine Gemälde aus diesen frühen Jahren.

Was er während seiner dreijährigen Studienzeit bei seinem Mitbürger Jacob van Swanenburch in Leyden, dann während des halben Jahres bei Pieter Lastman in Amsterdam geleistet hat, ist nicht bekannt. Aus seinen späteren Werken nur kann darauf zurückgeschlossen werden, daß er diesen wesentlich unter

dem Bann der italienischen Akademiker stehenden Künstlern weniger verdankt haben wird, als dem Einflusse, den einige andere ihm geistig näher stehende Meister jener Zeit durch ihre Bilder auf ihn ausgeübt haben. Diese Künstler sind: der Leydner Joris van Schooten, der Haarlemer Jan Pynas, vielleicht auch der Delfter Leonart Bramer[1]). Die frühesten seiner auf uns gekommenen Gemälde, der h. Paulus von 1627 im Stuttgarter Museum und der Geldwechsler vom gleichen Jahre in der Berliner Galerie, zeigen aber, daß er damals noch mit den Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die der Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel entgegenstehen. Erst die Gemälde des Jahres 1628, wie die Gefangennahme Simson's im kgl. Schloß zu Berlin, bekunden jenen Vollbesitz der Technik, der den selbständig gewordenen Künstler kennzeichnet. Es ist also in hohem Grade wahrscheinlich, daß auch den beiden Radirungen dieses Jahres Versuche in der Handhabung der Nadel vorangegangen sein werden, die jedoch nicht bis auf uns gelangt sind.

Damals lebte er, der zweiundzwanzigjährige junge Mann, noch in seiner Vaterstadt Leyden, die er erst drei Jahre später, als sein Ruhm sich bereits ausgebreitet hatte und auswärtige Aufträge seinen Ehrgeiz geweckt haben mochten, verlassen sollte, um in der Hauptstadt Amsterdam die volle Entfaltung seiner Kräfte zu finden und sich den ersten Platz unter den zeitgenössischen Malern zu erobern. Die behaglichen Verhältnisse eines geordneten Besitzstandes, ein fest geschlossenes inniges Familienleben umgaben ihn im Elternhause und gewährten ihm die erforderliche Muße, um sich ganz der Ausbildung seiner Kunst widmen zu können. Bezeichnend für ihn ist es, daß er in dieser Zeit die Gegenstände seiner Darstellungen mit Vorliebe der nächsten Umgebung entnahm, daß er sich also damit begnügte, das Alltägliche künstlerisch zu erfassen, daneben nur langsam sich daran wagte, Gebilden seiner Phantasie Ausdruck zu verleihen. Sicherlich werden solche in ihm, dessen Schöpferkraft sich im weiteren Verlauf seines Lebens immer mehr als wahrhaft unerschöpflich erwies, schon von Anbeginn an geschlummert haben; aber er besaß die Kraft, sie in festem Gewahrsam zu halten, bis sie ausgereift waren und von selbst zur Gestaltung drängten. Andrerseits aber war es auch wieder nicht die bloße Freude an der Überwindung der technischen Schwierigkeiten, die ihn veranlaßte, jene kleinen Bildnisse, wie die beiden radirten der Mutter, zu entwerfen. So unverkennbar es ist, daß



Rembrandt's Mutter (B. 354).

1) Bode, Rembrandt's künstlerischer Entwickelungsgang, in den Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), S. 392.

echte Kindesliebe ihm dabei die Hand geführt hat: um die Bildnisse als solche, d. h. um die treue Wiedergabe der Persönlichkeit in ihrer äußeren Erscheinung handelte es sich ihm hier nicht in erster Linie. Die vielen Bildnisse, die er in den nächstfolgenden Jahren sowohl von seiner Mutter als auch von sich selbst und anderen Personen entworfen hat, wären sonst nicht so unähnlich unter einander ausgefallen. Wohl ist bei ihm stets der Kern der Persönlichkeit und deren augenblickliche Stimmung scharf erfaßt: aber so angelegen er es sich auch sein ließ, jede Hautfalte in der ihr angemessenen Straffheit oder Weichheit herauszumodelliren, jedes Härchen nach seiner Stärke und Lage zu charakterisiren, kopirte er doch nicht einfach die Natur so wie er sie vor sich sah, sondern verwendete in freiem Schalten die Einzelheiten zur Darstellung des Bildes, das er sich im Geiste geschaffen hatte. In dem engen und stetigen Anschluß an die Formen der Natur ist sein Realismus, in seiner unablässigen Schöpferthätigkeit zugleich aber auch sein Idealismus begründet.



Selbstbildnis (B. 338).

Die erwähnten beiden Bildnisse seiner Mutter zeigen Rembrandt bereits als Meister in der Kunst des Anordnens. Der von vorn gesehene Kopf mit der großen weit vorragenden und daher einen breiten Schatten werfenden Haube (B. 352) muß freilich nach dem ersten, am Unterrande noch nicht verkürzten Zustande beurteilt werden. Der wuchtige Ernst dieser Züge beweist, daß es sich um die Auffassung als alttestamentliche Gestalt, etwa als Prophetin, wie auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel, im Besitz des Konsuls Weber in Hamburg, handelt. Das andere, vorstehend wiedergegebene Bildnis dagegen (B. 351) stellt die würdige Matrone so dar, wie sie im gewöhnlichen Leben sich gezeigt haben mag, als eine echte Hausmutter voll reicher Lebenserfahrung und still verhaltener Herzensgüte, von ihrem Lehnstuhl aus das ganze Hauswesen regierend; wohl nicht so offen und frohgemut wie Frau Aja, aber dafür vornehmer und zurückhaltender als jene. So viel wenigstens leuchtet aus ihrem Bildnis hervor, daß auch Rembrandt, wie die Mehrzahl der großen Männer, das Beste seiner Natur der Mutter zu verdanken hatte.

So oft er auch diese Frau später wieder abgebildet hat: überboten hat er dieses Bildnis seiner Frühzeit nicht; es bleibt das beste, das er nach seiner Mutter geschaffen hat. Wäre es nicht datirt, so würde man es erst um mehrere Jahre später ansetzen. — Von der unnachahmlichen Technik, die schon dieses Blatt und gerade dieses aufweist, gilt was Charles Blanc im allgemeinen von Rembrandt's Radirungen aus den Jahren 1628 bis 1632 sagt[1]): sie seien mit der größten Freiheit, der größten Leichtigkeit gemacht; in der Folge sei der Maler überlegsamer geworden, habe seine Radirungen wie Gemälde behandelt, große Schattenmassen vorgesehen, Strichlagen angebracht, die wie ein Tuschton wirken, ja man könne sagen, daß er seine Radirungen gemalt habe; in seiner Jugend dagegen habe er radirt, wie man radiren muß: mit lebhafter Empfindung und spärlicher Arbeit, rasch genug, damit das erste Feuer nicht erkalte.

In das Jahr 1629 ist nur ein Blatt mit Sicherheit zu versetzen: das in Verkleinerung wiedergegebene datirte große Selbstbildnis (B. 338), dessen Eigenhändigkeit von einigen Seiten, jedoch mit Unrecht, angezweifelt worden ist. Ist es auch in einer ungewöhnlichen Technik ausgeführt — ein Teil der Striche ist außerordentlich dick, ja das Gewand ist sogar mittels eines Instruments mit zwei Spitzen ausgeführt worden, so daß man angenommen hat, Rembrandt habe sich hierbei eines abgebrochenen Eisennagels bedient — so ist doch der Ausdruck des unschönen, noch jugendlichen, aber energischen Kopfes mit den scharf blickenden Augen und dem fest geschlossenen Munde so vorzüglich wiedergegeben, daß an keinen Schüler oder Nachahmer gedacht werden kann. Hier tritt uns jener Typus leibhaftig entgegen, der gerade in dem kriegerfüllten siebzehnten Jahrhundert so häufig und nicht bloß bei den Kriegsleuten anzutreffen ist: der des auf sich selbst gestellten Mannes, dem beschaulicher oder behaglicher Genuß nicht vergönnt ist, sondern der kämpfen muß für sein Leben oder für seine Ideen und dem der endliche Sieg auf der Stirn geschrieben steht.

Dieser Frühzeit gehört wohl auch das hier gleichfalls verkleinert wiedergegebene große Blatt mit der Heilung des Gichtbrüchigen (B. 95) an, das gleichfalls von einigen angezweifelt, vom Engländer Middleton wiederum, wenn er es auch als echt gelten läßt, in völliger Verkennung der künstlerischen Eigenschaften erst in die Spätzeit des Meisters und zwar in das Jahr 1655 versetzt worden ist. Zu solcher Zeit hätte aber Rembrandt sich einer größeren Ruhe in den Bewegungen der dargestellten Figuren befleißigt; der Architektur hätte er eine weniger phantastische Gestalt gegeben, die Gestalten eckiger gezeichnet und durch ein System paralleler gerader statt gerundeter Linien herausgearbeitet. Von alle dem ist hier nichts zu bemerken. Im Gegenteil wird das Werk durch seine wesentlich mittels der Bewegungen wirkende Dramatik als ein Erzeugnis der Frühzeit des Meisters gekennzeichnet. Zu dieser Zeitbestimmung paßt auch der dichte Zusammenschluß der drei handelnden Personen: der hohen, aber vom Alter stark gebeugten Gestalt Petri, mit den zu liebevollem Umfangen ausgebreiteten Armen, des an allen Gliedern gebrochenen Krüppels, der sich unter Aufbietung seiner letzten Kraft emporzurichten trachtet, und des mit gespannter Aufmerksamkeit zuschauenden Johannes. Dieselbe Neigung zu absichtlicher Gruppirung und drastischer Pantomimik, die Rembrandt erst um die Mitte der dreißiger Jahre ablegen sollte, ist auf seiner frühen Darstellung im Tempel beim Konsul Weber, nur noch einseitiger ausgebildet, wahrzunehmen. Die Art, wie er mit wenigen Strichen die hoch gewölbte Vorhalle, worin die Scene vor sich geht, angiebt, wie er durch ein paar Figuren die Örtlichkeit als eine an verkehrsreicher Straße gelegene charakterisirt, ist eben so bezeichnend für seine Frühzeit wie die meist noch den Körperformen sich anschmiegende und Kreuzlagen nur spärlich verwendende Strichführung.

Lassen sich somit in die ersten Jahre seiner Selbständigkeit nur wenige Radirungen mit Bestimmtheit

1) L'Oeuvre complet de Rembrandt, 1859, (in 8°) I. 115, zu Bl. 24.

versetzen, so kann eine solche Zurückhaltung daraus erklärt werden, daß er damals noch genug mit der Ausbildung seiner Schüler, wie Gerard Dou u. a., daneben aber auch mit seiner eigenen Vervollkommnung zu thun hatte. Die schon oben hervorgehobene Leichtigkeit, womit er anfangs seine Radirungen ausführte, zeigt, daß er die Ätzkunst zunächst nur als eine Nebenbeschäftigung, als ein Spiel, zur Erholung betrieb. Zugleich mit den wachsenden Kräften vermehrten und vermannigfaltigten sich dann diese Versuche, bis er entdeckte, daß sich ihm hier ein Mittel bot, seine Kräfte zu verdoppeln, Kompositionen, die der Farbe entraten konnten, in einer ihm vorzüglich angemessenen Weise wiederzugeben und den Kreis seiner Wirksamkeit ins Ungemessene zu erweitern.

Vom Jahre 1630 an erst beginnt seine Thätigkeit als Radirer einen größeren Umfang anzunehmen. Vor allem treten uns da seine Bettlergestalten entgegen. Hatten auch schon die Künstler der vorhergehen-



Petrus und Johannes heilen den Gichtbrüchigen (B. 338).

den Zeiten, aber mehr noch die Vlamen als die Holländer, nämlich die Brueghel, Vinckboons, van de Venne, solche Gestalten auf ihren Bildern verwertet, so war das doch meist nur im Rahmen größerer Kompositionen geschehen. Einzig der Lothringer Callot hatte hiervon eine Ausnahme gemacht und sie um ihrer selbst willen dargestellt. Aber im Wiederschein seines krausen Geistes hatten diese unscheinbaren Wesen ein aus Grazie und Lächerlichkeit gemischtes groteskes Gepräge erhalten, das sie als seelenlose Zwittergeschöpfe erscheinen ließ. Ganz anders trat Rembrandt diesen verkrüppelten und zerlumpten Gestalten, die damals mehr als je die Landstraßen unsicher machten, entgegen. Auch er griff das malerische Element, das in ihrem verwahrlosten und verwilderten Äußern lag, begierig auf; aber statt es zu übertreiben, begnügte er sich damit, es in strenger Anlehnung an die Wirklichkeit nachzubilden, da er gerade hierin das Mittel fand, um den Gegensatz gegen diese Verkümmerung, den trotzdem immer noch durchschimmernden ewig-menschlichen Kern, um so kräftiger zur

Geltung zu bringen. Für ihn war solches Lumpengesindel weder schlechtweg verächtlich noch schlechtweg ergötzlich; dessen mit Schlauheit gepaarte Gebrechlichkeit wußte er in überzeugender Weise zur Darstellung zu bringen; was ihn aber vor allem fesselte, war die unbekümmerte Natürlichkeit dieser von der menschlichen Gesellschaft ausgestoßenen Wesen, die „ihre Sach' auf nichts gestellt". In dem zur Freiheit veranlagten Künstler regte sich hier unleugbar eine sympathische Ader. — Besonders sorgfältig durchgeführt, wenn auch dadurch in den Schattenteilen noch etwas schwer wirkend, sind der hockende Mann mit dem mißmutigen Gesicht (B. 174) und das Bettlerpaar hinter dem Erdhügel (B. 165). — Den Höhepunkt auf diesem Gebiete erreichte er erst zwei Jahre später in seinem Rattenfänger. Bei den zahlreichen Darstellungen aus der heiligen Geschichte, die er in seinen späteren Jahren schuf, sollten ihm diese Studien der Frühzeit unschätzbare Dienste leisten.

Die drei kleinen Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, die Beschneidung (B. 48), die Darstellung (B. 51) und der Jesusknabe im Tempel (B. 66), nehmen eine besondere Stelle in Rembrandt's Radirwerk ein. Alle drei gleichen Formats, figurenreiche, in phantastisch hohe Hallen verlegte Kompositionen von äußerst feiner Durchführung, haben sie das mit einander gemein, daß sie eine bildmäßige Geschlossenheit anstreben, also wie Reproduktionen nach Gemälden, die aber höchst wahrscheinlich nur in der Phantasie des Künstlers ihre Ausgestaltung gefunden haben, aussehen, dagegen noch weit entfernt sind von der vollen Freiheit malerischer Behandlung. Wie Rembrandt's Augenmerk hier noch wesentlich auf das Gleichgewicht und die Abrundung der Komposition gerichtet ist, zeigen deutlich die Veränderungen, die er mit dem Jesusknaben im Tempel (B. 66) vornahm, indem er ein paar zu sehr an den Rand gedrängte Figuren entfernte und dafür andere in der Mitte des Hintergrundes einfügte. In der Angabe auch der flüchtigsten Lebens- und Seelenregungen mit nur wenigen Strichen sollte er erst nach einem halben Jahrzehnt die volle Meisterschaft erlangen. Hier steht er noch auf derselben Stufe, der sein fein durchgeführtes, aber die Wirkung einer Theaterscene nicht wesentlich überbietendes Jugendbild im Haag, die Darstellung im Tempel von 1631, angehört.

Weit freier bewegte er sich in den zahlreichen kleinen Selbstbildnissen, die er damals entwarf. Nicht auf die unmittelbare Ähnlichkeit sah er es dabei ab, woher es sich denn auch erklärt, daß manche dieser Blättchen von Bartsch gar nicht als Selbstbildnisse erkannt worden sind. Wie er in der Malerei seinen eigenen Kopf als „das bequemste und billigste Modell" benutzte, um Probleme der Färbung und Beleuchtung zu lösen, so erweisen sich auch seine Radirungen als die Ergebnisse unausgesetzter Beobachtung seines eigenen so beweglichen und ausdrucksfähigen Gesichts, wodurch er sich die volle Herrschaft über die Erscheinungsformen der Seelenregungen, von den harmlosen Ausbrüchen des Lachens bis zu dem Ausdruck des Entsetzens und der stärksten Leidenschaft erwarb. In der Vorliebe für kräftige Wirkungen macht sich auch hier der Hang zum Theatralischen, der mehrfach seinen Jugendschöpfungen eigen ist, bemerklich.

In dem fein und geistreich durchgeführten Blättchen (B. 1) läßt sich der Typus des jugendlichen Rembrandt am deutlichsten erkennen, weil hier keine Nebenabsicht mit unterläuft. Bei aller Weichheit und Verschwommenheit der Züge ist der Ausdruck doch schon energisch und selbstbewußt; nur noch zwei Jahre, und der gereifte Mann steht vor uns, noch immer voll Übermut und Zufriedenheit, aber bereits vom Ernst statt von ausgelassener Heiterkeit beherrscht. Dann aber, in den späteren Jahren, welche ungeheure Wandlung ist da mit dem vom Geschick hart geprüften Manne erfolgt! Wie ist in ihm äußerlich alles erstarrt und welch erhabenes, verklärendes Licht hat sich in seinem Innern aufgethan! Da lohnt es sich denn, die Züge, die infolge unausgesetzter innerer Arbeit zu solcher Reife sich ausgestalteten, in jenem Stadium zu erfassen, da sie noch bildungsfähig waren und allen Eindrücken offen standen, wohl die Kraft verratend, die in diesem Wesen eingeschlossen war, aber noch nicht die Richtung, in der sie sich entfalten sollte.

Der runde Kopf, von krausem und anfangs stark in den Nacken fallendem Haar umwallt, sitzt auf schmalen Schultern auf. Der obere Teil des Gesichts hat noch einen fast gewöhnlichen Ausdruck, weniger durch die kleinen zusammengekniffenen grauen Augen, die vielmehr unter den niedergezogenen Brauen scharf und durchdringend blicken, als durch die kurze in einen breiten eckigen Knollen auslaufende Nase, die von einer gewissen brutalen Energie zeugt. Dafür ist aber der untere Teil, trotz des großen Mundes mit den dicken roten Lippen, um so anziehender durch die Entschlossenheit sowohl, die in dem kräftigen Kinn ihren Ausdruck findet, wie namentlich durch die Schalkigkeit, die in den Mundwinkeln sitzt und diesem ganzen Teil des Gesichts den Charakter geistreicher, zu überlegenem Humor geneigter Beweglichkeit verleiht. Ist auch auf der Oberlippe nur erst ein geringer Anflug jenes Bartes sichtbar, der sich bald darauf so keck emporkräuseln sollte, so sagt doch schon jetzt dieser Mund, daß er sich nicht „zu Komplimenten spitzen werde". — Ein ähnliches Bildnis (B. 10) ist auf Seite 3 wiedergegeben.

Unter den Selbstbildnissen des folgenden Jahres 1631, die hier gleich in die Betrachtung mit einbezogen seien, bekundet die Halbfigur in weitem Mantel und breitkrempigem Hut (B. 7) ein durchaus neues



Greisenkopf (B. 291).

Streben. Der Künstler begnügt sich in diesem, durch zahlreiche Probedrucke sorgfältig vorbereiteten Blatte nicht mehr mit der plastischen Wirkung, sondern sucht durch farbige Abstufungen dem Ganzen ein reicheres malerisches Aussehen zu geben. Von den kleineren Blättchen ist die Mehrzahl von Schülern gefertigt, wenn auch offenbar nach Zeichnungen Rembrandt's; unter den eigenhändigen aber ragen der sogenannte Rembrandt aux trois moustaches (B. 2), durch seine heitere, von jedem Trotz freie Zuversicht wohl das liebenswürdigste Bildnis des Meisters und das Porträt in der dicken Pelzmütze (B. 16) hervor, das ihn bereits zum Manne herangereift zeigt, somit zu dem Zeitpunkt entstanden sein dürfte, da er den folgenschweren Entschluß gefaßt hatte, nach Amsterdam überzusiedeln (Ende 1631). Besonderer Wert endlich ist auf das anspruchslose, aber gerade durch seine Schlichtheit in hohem Grade überzeugende Bildnis (B. 363) zu legen, das er mit großer Sorgfalt begann, dann aber aus unbekanntem Grunde liegen ließ, nachdem er auf der Platte einige Bettlerfiguren hinzugefügt hatte. Hier hat sein breites Gesicht einen selten freundlichen, fast weichen Ausdruck. Dieses Blatt gleich Middleton in das Jahr 1639, also in die unmittelbare Nähe des stolzen Selbstbildnisses mit dem aufgelehnten Arm verlegen, heißt den Charakter der Physiognomie wie die gerade für die frühe Zeit bezeichnende Behandlungsweise — die Bettler erinnern durchaus an den Violinspieler von 1631 — verkennen.

Auch weitere Bildnisse seiner Mutter fertigte er um diese Zeit, so die Halbfiguren (B. 343 und 348). Als letztes dieser Reihe zeigt das Blättchen von 1633 (351) bereits sehr eingefallene Züge. — Ob er auch Bildnisse seines Vaters radirt habe, konnte bis vor kurzem nicht mit Sicherheit angegeben werden. Man vermutete wohl, der schöne Greis mit müdem Gesichtsausdruck und wallendem Vollbart, der auf Blättern von 1630 (B. 309 und 325), 1631 (B. 260 und 315) und auf undatirten derselben Zeit (B. 291, abgeb. S. 24, und B. 312), auch in Gemälden (z. B. in Schwerin, Nr. 854) vorkommt, sei dieser Vater, zumal die größere Radirung (B. 262), mit dem Turban auf dem Kopf, in Anordnung und Maßen als ein Gegenstück zu dem Bildnis der Mutter im schwarzen Schleier (B. 343) erscheint. Diese Annahme ließ sich aber nicht länger aufrecht erhalten, nachdem 1887 Bredius und de Roever (in der Zeitschrift Oud



Rembrandt's Vater (B. 321).

Holland, V, 220) den Nachweis geführt hatten, daß Rembrandt's Vater nicht erst, wie man bis dahin allgemein geglaubt hatte, um 1632 gestorben, sondern bereits am 27. April 1630 beerdigt worden sei. Die angeführten Bildnisse, die zum Teil aus dem Jahre 1631 stammen und sämtlich nach dem Leben gemacht sind, konnten also nicht seinen Vater darstellen.

Nun hat Emile Michel 1890 (in der Gazette des Beaux-Arts II, 159) die Vermutung geäußert und mit glaubhaften Gründen belegt, daß das Bildnis des Vaters in jenem Typus zu erkennen sei, den man gewöhnlich mit dem Namen des Juden Philo (B. 321) bezeichnet und der in einer Reihe kleinerer Blätter aus dem Jahre 1630 (B. 292, 294, 304) wiederkehrt.[1]) Ob derselbe Verfasser mit seiner Annahme

1) Ein Gemälde des sog. Juden Philo von Rembrandt's Hand, aus dem Jahre 1630 stammend, besitzt das Ferdinandeum zu Innsbruck; Livens, Rembrandt's Freund, hat diesen Typus mehrfach in seinen Radirungen (B. 21, 32 und 33) verwertet, bevor er 1631 von Leyden nach Antwerpen ging; Vliet, der Schüler Rembrandt's, hat ihn in den Radirungen B. 20 und 24 nach Gemälden seines Lehrers kopirt.

recht hat, daß auch die prächtige Halbfigur des Mannes in orientalischer Tracht (B. 263), die ein Gegenstück zum Bildnis der Mutter mit dem orientalischen Schleier (B. 348) bildet, den Vater darstelle, mag dahingestellt bleiben. Bildet die Datirung von 1631 hier auch keine besondere Schwierigkeit, da sie, wie Michel hervorhebt, erst vom zweiten Zustande an erscheint, also nachträglich hinzugefügt sein kann, so lassen die anscheinend jüngeren Züge sowie die runde Form des Gesichts, die sonst noch auf einem Bildnis wiederkehren, das aus dem Besitz des Herrn Ed. Habich in Kassel in die dortige Galerie übergegangen ist, sich nicht ohne weiteres mit dem hagern Antlitz zusammenreimen, das sowohl in dem Don'schen Bildnis der Kassler Galerie, dem Ausgangspunkte der Beweisführung Michel's, als auch in den damit übereinstimmenden Originalgemälden Rembrandt's in den Galerieen zu St. Petersburg und Amsterdam anzutreffen ist.[1])



Diana (B. 201).

Weiter als durch diese Bildnisse wird freilich unsre Kenntnis des Meisters durch die **Darstellungen des nackten weiblichen Körpers** gefördert, die Rembrandt, damit ein für ihn ganz neues Gebiet betretend, im Anfang der dreißiger Jahre radirte. Pflegt auch ein Hauptblatt dieser Art als **Diana im Bade** (B. 201) bezeichnet zu werden, so fällt doch sofort in die Augen, daß die Mythologie hier nur den Vorwand abgegeben hat, und daß es sich dem Künstler nicht um die Charakterisirung eines bestimmten Typus oder Vorgangs, sondern bloß um das Naturstudium gehandelt hat. Diese Diana (s. die Abbildung) ist weder eine Göttin,

1) Der „Geldwechsler" von 1627 in der Berliner Galerie, das früheste Bild Rembrandt's, stellt aber offenbar seinen Vater dar.

noch macht sie überhaupt irgend welchen Anspruch auf Schönheit oder Vornehmheit. Mit zusammengepreßten Knieen sitzt sie so da, daß sie dem Beschauer den vollen Anblick ihrer breiten Hüfte gewährt; um einen bequemen Halt zu gewinnen, hat sie den Oberkörper stark gewendet und lehnt sich nun mit ihren ausgestreckten Armen auf das ansteigende Erdreich. Selbst bei ausgewählten Formen würde eine solche Stellung keine schönen Linien bilden; wohl aber bringt sie die Beweglichkeit des Körpers gut zum Ausdruck, ist dabei einfach und natürlich. Rembrandt begnügt sich hier eben mit dem Reichtum, den die Natur in jedem ihrer Geschöpfe und nun gar in deren vollkommenstem, dem Menschen, bietet, ohne auf dessen Idealisirung oder Anpassung an einen besondern, dem Geistesgebiet angehörenden Stoff Bedacht zu nehmen. In dem, was er vor Augen hat, gewahrt er so viele Schönheiten nicht etwa gedanklicher, sondern rein sinnlicher Art, daß er bereits in der Beschränkung auf deren treue Wiedergabe volles Genügen zu finden vermag. Als schaffender, dichtender Künstler hat er oft genug dem Trieb nach einer Verwendung der Naturformen im Dienste einer höheren d. h. menschlichen Idee Folge geben müssen; daneben aber drängte es ihn als einen Anschauenden und Forschenden stets zur Darstellung der Wirklichkeit bloß um ihrer selbst willen, um der nie völlig zu erreichenden und in ihrer Fülle unerschöpflichen Reize willen, die sie in sich birgt. In diesen frühen Blättern mag vornehmlich noch die Lernbegier seine Hand geleitet haben; daß aber die ausschließlich künstlerische, naive Freude an der Außenwelt überhaupt in den letzten Tiefen seines Wesens begründet war, vermögen, wenn es hierfür bei Rembrandt eines Beweises überhaupt bedarf, die unübertrefflichen Darstellungen des nackten weiblichen Körpers zu beweisen, die er noch in seiner Spätzeit sowohl in Gestalt von Radirungen wie von Gemälden (die Badende in der Londoner Nationalgalerie) geliefert hat. Hier ist der Punkt berührt, wo die eigentliche bildende Kunst sich von der auf dichterischer Grundlage beruhenden Allgemeinkunst loslöst und über sie erhebt, um in ihr allein zugänglichen Regionen ihren höchsten, ihren wahren Zielen zuzustreben. Wer nie die Wonne empfunden, die aus der bloßen sinnlichen Anschauung auch des niedrigsten Gegenstandes fließt, der vermag, und wenn er sich auch selbst Künstler nennt, das Ideal, das hiermit gegeben ist, und den Sporn zu der Erreichung dieses Ideals, der hierin ruht, nicht zu erfassen. Denn wer nur in einer Gedankenwelt lebt und die Formen der Natur als mehr oder weniger schöne Hieroglyphen für die Verdeutlichung seiner mehr oder weniger erhabenen, aber immer doch menschlichen Gedanken zu verwenden gewohnt ist, der kann in der Nachahmung der Natur nichts anderes als eine Schülerübung oder allenfalls ein Virtuosenstückchen erblicken; ihm in seiner Überhebung fehlt die Ehrfurcht vor der Natur, er weiß nichts von dem Zittern und Stottern, das den gebornen Künstler vom Schlage Rembrandt's bei dem Bestreben, die Natur zu fassen, ihr ihre Gedanken und Geheimnisse abzuringen, befällt.

Auch in dem gewöhnlichsten Modell erblickt Rembrandt eine Fülle von Aufgaben, deren Lösung er des vollen Einsatzes seiner Kraft wert erachtet. Ob die Formen wohlgebildet und in ihrer Reinheit bewahrt sind oder nicht, das bekümmert ihn ebenso wenig wie die Gefälligkeit der Anordnung und des Linienaufbaus.[1]) Er rechnet damit, daß unter dem blassen und bedeckten Himmel seines Heimatlandes die Formen ohnehin viel mehr durch ihre Modellirung als durch den Umriß zur Geltung kommen (Bürger).

1) Schon im 18. Jahrhundert, in einer Dichtung von Andries Pels von 1681, wird gegen ihn der Vorwurf erhoben, daß er selbst vor der Wiedergabe der Einschnürungen, die durch das Mieder und die Strumpfbänder verursacht werden, nicht zurückschrecke:

. . . . Slappe borsten,
Verwrongen' handen, ja de neepen van de worsten
Des rijglijfs in de buik, des kousebands om't been,
t' Moest al gevolgt zijn, of Natuur was niet te vreén.

Daher bestrebt er sich, die zarten Undulationen der Oberfläche des menschlichen Körpers, die nachgiebige Haut über den festen Fleisch- und den weichen Fettteilen, das Ganze gestützt durch das organische und daher so bewegliche Knochengefüge, mit liebevollster Sorgfalt wiederzugeben. Wie er in seinen Gemälden den ganzen Reichtum und die ganze Zartheit seiner Palette aufbietet, um die Poesie des Fleisches zur Darstellung zu bringen, so weiß er in den Radirungen durch wohl überlegte und in echt künstlerischer Weise empfundene Anlage, Auswahl und Führung der Striche seinen Zweck nicht minder vollkommen zu erreichen. — Die Frau auf dem Erdhügel (B. 198) zeigt sogar, wie er damals noch sich durch dieses Streben nach möglichster Schärfe und Feinheit zu weit führen lassen konnte. Nachdem er den allgemeinen Eindruck festgestellt, nahm er die Platte nochmals vor und modellirte nicht nur alle Gliedmaßen von neuem durch, sondern hob auch die Hautfalten weit stärker hervor, wodurch das Blatt ein hartes und trockenes Aussehen erhielt.

In zwei Blättchen von 1631 (B. 190 und 191) ist die Freude an der Natur offenbar bis zum Cynismus getrieben, aber von irgend welchen obscönen ungesunden Nebenabsichten kann dabei nicht die Rede sein. Dazu ist schon die Freude des Künstlers an der Arbeit als solcher eine viel zu große und reine. Als Darstellungen aus dem Alltagsleben bilden dieser Mann und diese Frau, wie er sie auf seinen ländlichen Streifereien beobachtet haben mag, einen Höhepunkt, der in Bezug auf die Feinheit der Durchführung den Vergleich mit keinem der unmittelbar nachfolgenden Blätter zu scheuen braucht. — Sieht man von den zahlreichen Genrefiguren ab, die gerade zu dieser Zeit von Schülern nach seinen Entwürfen gefertigt wurden, so bleibt für das Jahr 1631 von eigenhändigen Werken nur noch die rührende Darstellung des blinden Geigers (B. 138, abgeb. auf S. 19) übrig; im folgenden Jahre aber macht er mit seinem Rattengiftverkäufer (B. 121) einen Versuch, der ihn wesentlich weiter führt: hier vereinigt er nämlich, nachdem er bis dahin die Radirung, abgesehen von den paar biblischen Kompositionen, wesentlich nur für seine privaten Studienzwecke verwendet hatte, zum erstenmal verschiedene Motive zu einem Ganzen, das durch Hinzufügung eines landschaftlichen Hintergrundes auch einen bildmäßigen Abschluß erhält. Doch liegt hier noch keine Veranlassung zu längerem Verweilen vor, da ebenso in diesem Blatt wie auf der säugenden Madonna (B. 62), die durch die liebevolle Schlichtheit ihrer Auffassung an das Gemälde der heil. Familie von 1631 in München erinnert, die Gebundenheit an das stillhaltende Modell sich noch stark bemerklich macht.



Bettlerpaar (B. 164).



Ansicht von Amsterdam (B. 210).

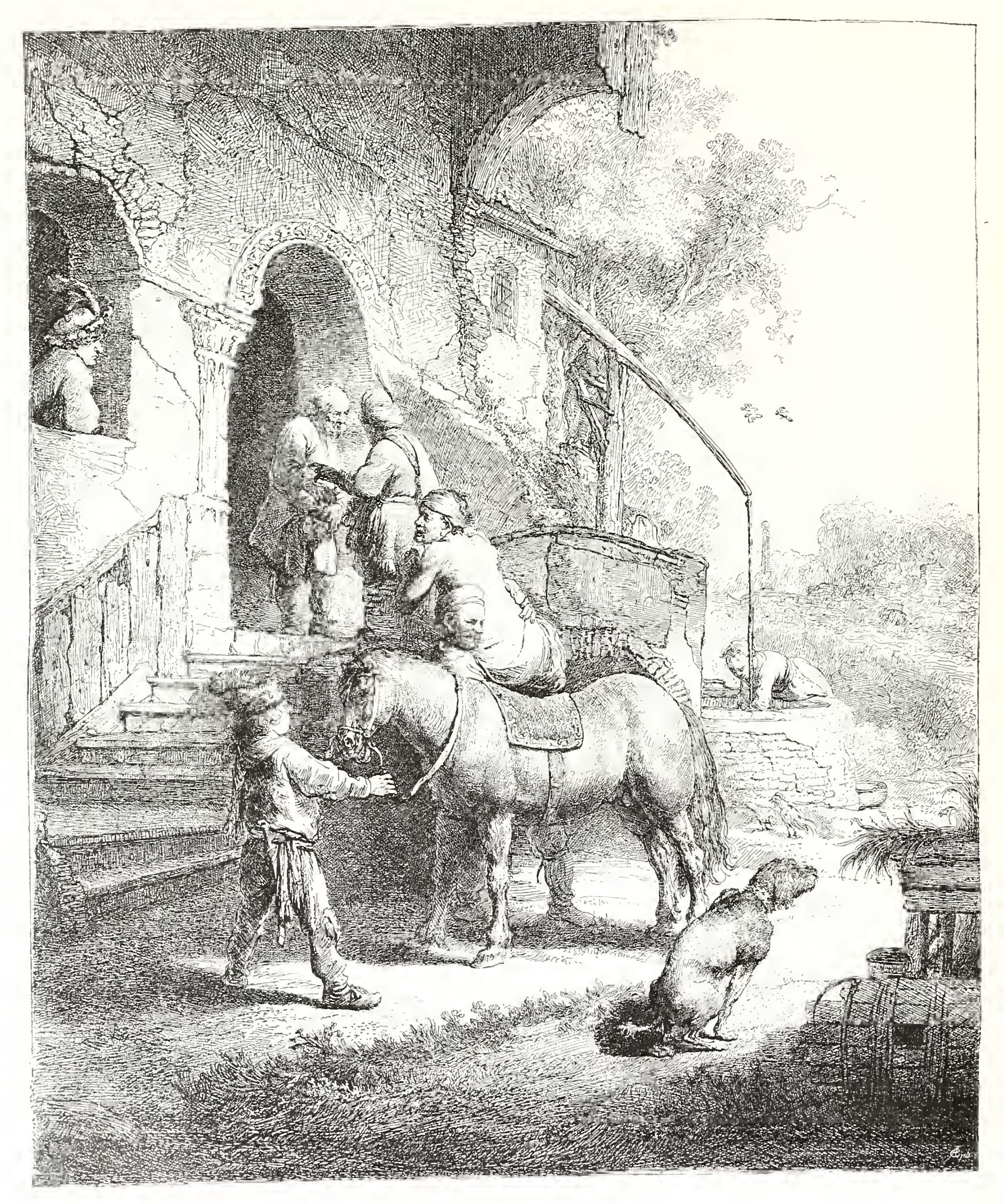
III. Die dreißiger Jahre

Der barmherzige Samariter — Die Erweckung des Lazarus — Kreuzabnahme und Ecce homo — Die Verkündigung an die Hirten — Die Pfannkuchenbäckerin — Adam und Eva — Bildnisse.

Mit der zu Ende des Jahres 1631 erfolgten Übersiedelung nach Amsterdam schloß die Jugendperiode, die eigentliche Lernzeit für Rembrandt ab. Durch die einen ganz neuen Ton anschlagende Anatomie des Dr. Tulp, die er noch 1632 beendigte, wurde Rembrandt mit einem Schlage der gesuchte Modeporträtmaler der Weltstadt. Nicht lange freilich ließ er sich in solcher Weise durch das Publikum seine Wege vorschreiben; schon von 1635 an werden, wie Bode hervorgehoben hat, die auf Bestellung gemalten Bildnisse wieder seltener. Dafür aber gab er sich in seinen Radirungen um so stärker der Freude am Erfinden und der Lust am völlig selbständigen Schaffen hin. Wie seine Selbstbildnisse von 1632 an einen ganz veränderten, weit ernsteren und gesetzt männlichen Charakter tragen, so bekunden fortan auch seine übrigen Radirungen den vollständigen Wandel, der mit seiner Persönlichkeit vor sich gegangen war. Sie stellen jetzt zumeist nicht mehr bloße Studien dar, befleißigen sich auch keiner so miniaturartigen Feinheit, betonen nicht mit solcher Rücksichtslosigkeit die Gegensätze von Licht und Schatten, sondern führen uns mehr und mehr abgeschlossene, in sich abgewogene Kompositionen vor, die den Stempel ihrers Schöpfers an sich tragen und stets neue Einblicke in den Reichtum seiner Phantasie gewähren.

Das Hauptwerk aus dieser Zeit des Umschwungs ist ohne Zweifel der barmherzige Samariter (B. 90), ein Blatt, das überhaupt zu den Meisterleistungen Rembrandt's gehört. (Siehe die Abbildung.) Das Datum 1633 ist erst der letzten Abdrucksgattung beigefügt; daß das Blatt aber bereits im Jahre 1632 entstanden sei, beweist die Bezeichnung, die Rembrandt selbst auf einem Exemplare des zweiten Zustands angebracht hat. Ein Vergleich mit dem Rattengiftverkäufer (B. 121) und dem Perser (B. 152), die beide von 1632 datirt sind, zeigt zur Genüge, daß diese letztere Jahrzahl die richtige ist. Seymour Haden will freilich das Blatt Rembrandt überhaupt absprechen, nicht sowohl im Hinblick auf die Komposition, die uns in einem annähernd gleich großen, durchaus noch der Jugendzeit des Meisters angehörenden Gemälde bei Lady Wallace in London erhalten ist, als vielmehr in Betracht der Ausführung; doch läßt sich die Eigenhändigkeit nur für einige Nebendinge, wie namentlich den geschmacklos angebrachten, in eigentümlich punktirender Weise durchgeführten Hund, die Geräte rechts, die wolligen Gräser im Vordergrunde, die ungeschickt gezeichneten Hühner, das gestrichelte Blattwerk der Bäume bezweifeln. Diese Theile wird Rembrandt wohl Schülerhänden überlassen haben — der Hund findet sich auf dem Gemälde überhaupt gar nicht vor —; die feine Durchführung des übrigen,

ohne die übrigens die ergreifende Charakterisirung der Gesichter kaum möglich wäre, ist aber durchaus sein Werk und stimmt mit der Behandlungsweise der Mehrzahl seiner Radirungen aus diesem und den nächsten



Der barmherzige Samariter (B. 90).

Jahren überein. Auch die Thatsache, daß eine Radirung von ihm sich mit einem seiner Gemälde genau deckt, also eine Wiederholung dieses Gemäldes bildet — was noch durch den Umstand bestätigt wird, daß in dem

vorliegenden Fall der Abdruck das Bild von der Gegenseite darstellt, so daß also die Platte selbst mit dem Gemälde in Bezug auf die Wendung der Figuren übereinstimmt —, steht in dieser frühen Zeit gar nicht vereinzelt da: die große Kreuzabnahme vom folgenden Jahre weist dasselbe Verhältnis auf.

Gewisse Ungeschicklichkeiten, die freilich in mehreren anderen Werken dieser frühen Zeit gleichfalls vorkommen, lassen sich nicht verkennen: das Pferd drängt sich breit vor; der phantastisch aufgeputzte Junge, der es hält, und der zu groß geratene Mann im Fenster lenken die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab; die füllige Glätte und die hölzerne Beinstellung des Pferdes wirken nicht gerade angenehm, sind jedoch für Rembrandt's Jugendwerke, wenigstens für die Gemälde, bezeichnend. Wendet man nun aber seinen Blick der Behandlung dieses Gemäuers zu, dessen beschatteter Teil über der Eingangsthür bei geistreich freiem Spiel der Nadel seine volle Durchsichtigkeit bewahrt; gewahrt man das liebevolle Verständnis, womit diese verwitterte, von einstiger Pracht zeugende Architektur vorgeführt ist, die durch ihre phantastische Fremdartigkeit den entlegenen Schauplatz des Vorgangs andeuten soll: so überzeugt man sich davon, daß hier derselbe malerische Sinn waltet, der den Künstler auch in den verkommensten Bettlergestalten den Strahl des Göttlichen — oder Natürlichen — erkennen ließ, daß also das Werk als Ganzes von Rembrandt selbst auch auf die Platte gebracht worden sein muß. Die Betrachtung der Hauptfiguren, als des Kerns der Darstellung, läßt hierüber endlich gar keinen Zweifel mehr aufkommen.

Da ist nichts von pathetischem, an den Beschauer sich wendendem Heroentum zu gewahren; die Teilnehmer der Handlung sind ganz mit sich beschäftigt, ganz bei der Sache. In Haltung, Miene und Gebärde ist jeder von ihnen durchaus von dem erfüllt, was ihn innerlich bewegt. Diese aus ernstester Vertiefung in den Gegenstand hervorgehende Kraft der Phantasie, die den Künstler befähigt, sich die Gestalten bis zu höchster Lebendigkeit innerlich zu vergegenwärtigen, indem er sie von einer bestimmten Thätigkeit völlig durchdrungen sein läßt, hebt Rembrandt weit über alle anderen Künstler empor, umgrenzt das ihm vor allem eigentümliche Bereich der Kunst und tritt hier zum erstenmal in voller Deutlichkeit hervor. Mit der ganzen Anspannung seiner Kraft hebt der Knecht den schmerzvoll an den Mauerrand sich klammernden Verwundeten vom Pferde; diesem Bilde der Hilflosigkeit aber stellt sich die Gruppe des in ruhiger Verhandlung mit dem Wirt begriffenen Samariters, auf der Höhe der Freitreppe, als eine tröstliche Schilderung liebevoller Fürsorge in sofort verständlicher Weise gegenüber. Namentlich in der Gestalt des greisen Wirts mit seinen schlottrigen Beinen und seinem gutmütig ernsten Gesichtsausdruck feiert die Kunst des Meisters ihren höchsten Triumph. Wie der Alte das empfangene Geld in seinem Beutel sorgfältig bergend mit ehrerbietiger Aufmerksamkeit den Weisungen des Samariters lauscht, das prägt sich tief und überzeugend in das Gemüt des Beschauers ein, trotz oder vielmehr gerade wegen der schlichten Natürlichkeit, die hier mit vollendeter Meisterschaft erfaßt ist.

Während Goethe sich veranlaßt gesehen hat, auf Grund dieses Blattes einen Aufsatz über „Rembrandt als Denker“ zu schreiben, glaubt Seymour Haden dem Meister den Ruhm der Erfindung schmälern zu müssen, weil Jan van de Velde diesen Gegenstand bereits früher in einem Stich behandelt habe. Die Scene, die van de Velde vorführt, ist aber ganz anders aufgebaut, weicht in den Einzelheiten von der Rembrandt'schen durchaus ab und zeigt endlich einen Nachteffekt bei Fackelbeleuchtung. Die Übereinstimmung ist also nur eine ganz äußerliche und für die Beurteilung des Rembrandt'schen Werkes völlig belanglose.

Einer größeren Popularität noch als der barmherzige Samariter mag sich unter Rembrandt's Jugendschöpfungen die große Erweckung des Lazarus (B. 73), aus dem Jahre 1633, erfreuen. Als Höhepunkt und Abschluß einer bestimmten, vom Künstler während dieser Jugendzeit verfolgten Richtung nimmt sie fraglos einen wichtigen Platz in seinem Gesamtwerk ein: für das Wesen Rembrandt's ist sie aber nur von ein-

geschränkter Bedeutung. Denn hat hier auch Rembrandt, in Fortführung seines schon früher hervorgehobenen, durch die Zeitrichtung beeinflußten Strebens nach eindrucksvoller Dramatik, ein Werk geschaffen, das mit den stärksten Mitteln auf eine bestimmte Wirkung hinarbeitet und dabei, wie dies durch den kräftigen Rahmen noch



Die Erweckung des Lazarus (B. 73).

besonders hervorgehoben wird, eine durchaus in sich abgeschlossene Komposition bietet, so machte sich gerade diese Wirkung als eine absichtliche fühlbar, da sie nicht in der Natur des Künstlers begründet war, sondern offenbar nur aus einer Selbsttäuschung über Beruf und Fähigkeit hervorging. Wohl versuchte sich Rembrandt, obgleich er schon von Anbeginn an auch die ihm eigentümliche und seinem Naturell entsprechende Richtung auf das

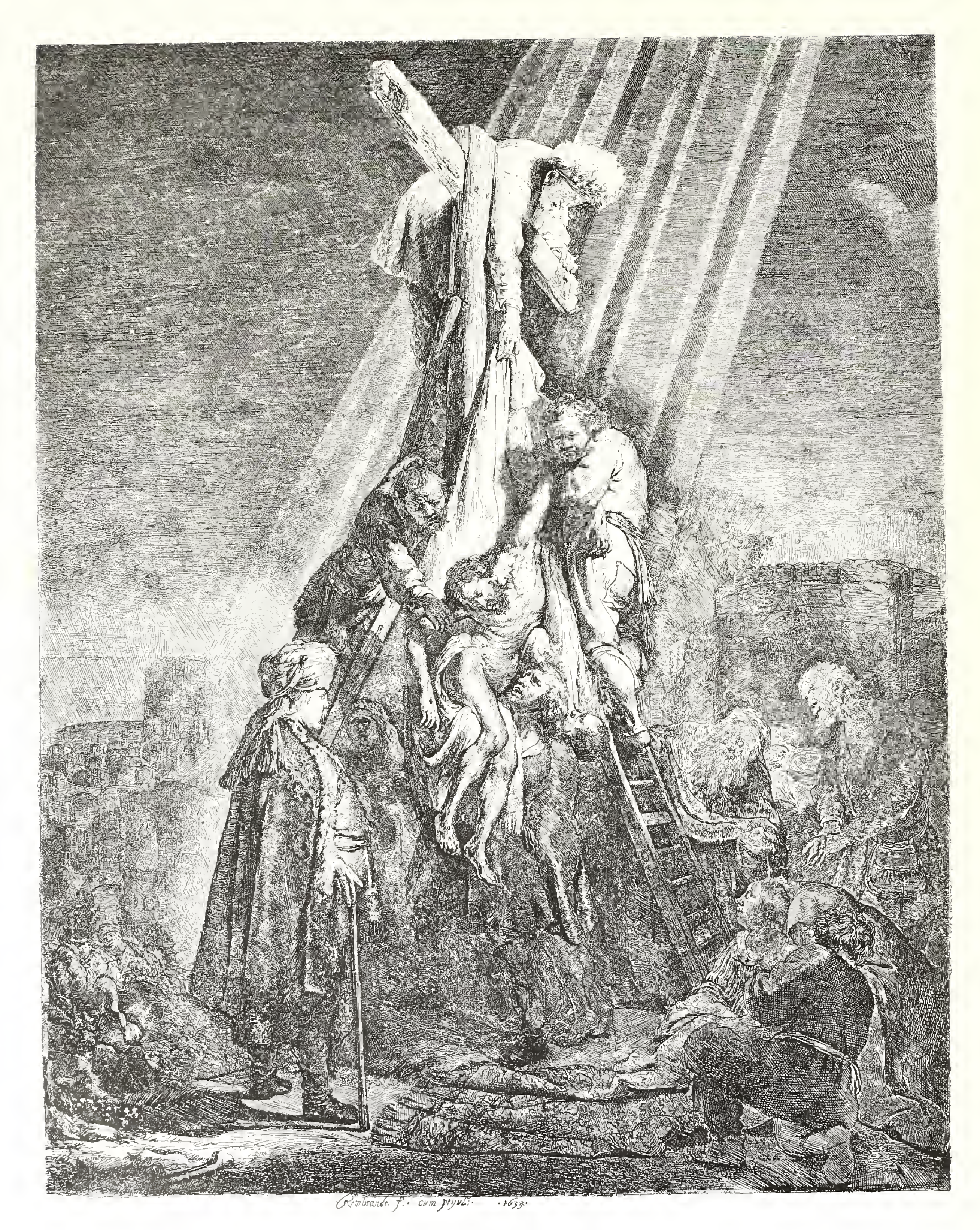
innerlich Gemütvolle gepflegt und sie sogar in der letzten Zeit mit wachsendem Bewußtsein betont hatte, noch in den nächstfolgenden Jahren, bis 1636, mehrfach auf dem Gebiete des Dramatisch-Bewegten und Pathetischen: aber schließlich, nachdem er all seine Kraft zu dem Riesenbilde der Schönborn'schen Galerie in Wien, der Blendung Simson's, gesammelt hatte, muß er sich doch davon überzeugt haben, daß er sich irrte, wenn er in dieser Richtung das für seine Begabung geeignete Feld suchte. Denn von da an bildet er sich immer mehr in seiner Eigenart aus, allmählich freilich, aber stetig fortschreitend, bis er in den fünfziger Jahren, nach schweren Prüfungen, in dem Gefühl der beginnenden Vereinsamung, jene Höhe erstieg, die nichts mehr von Pose wußte, sondern eitel Schlichtheit und herzergreifende Natürlichkeit bot, wie kein anderer Künstler sie überzeugender zu fassen gewußt hat. Im Lazarus aber herrschen noch aufdringliche Beweglichkeit und übertriebene Phantastik vor.

Die schauerliche durch einen breit einfallenden Lichtstrom überflutete Finsternis der weiten Höhle stimmt die Seele des Beschauers zu erwartungsvollem Bangen. Während nun auf das Geheiß des Heilands, dessen Gestalt sich zu übermenschlicher Höhe emporreckt, das abgezehrte Gespenst sich unter Ächzen und Stöhnen aus der Erde hervorarbeitet, wirken die vor Verwunderung starren Gesichter und die zu drastischer Gebärde emporgehobenen Arme der Umstehenden in unmittelbar verständlicher Weise. Der Eindruck des Wunderbaren ist also durchaus erreicht. Aber das Wunder ist nicht in menschlicher Weise erklärt, nicht in künstlerischer Hinsicht verarbeitet und überwunden. Der in imponirender Ruhe und würdevoller Haltung dastehende Christus macht mehr den Eindruck eines Mannes, der eine Vorstellung giebt, als den aus der Tiefe seiner Persönlichkeit wirkenden Heiligen. Die Zuschauer mit ihren übertriebenen und zu einförmig wirkenden Bewegungen verraten mehr Staunen als innige Anteilnahme. Unter dem ungestümen Drang des Künstlers nimmt der Felsen, in welchen das Grab gehauen ist, fast die Form eines riesigen reich geschnitzten Bettes an, worüber sich der geraffte und mit Waffen behängte Vorhang gleich einem Betthimmel ausdehnt; die liebevolle, bis zur äußersten Vollendung getriebene Durchführung dieser als bloßes Beiwerk dienenden orientalischen Waffen aber lenkt wiederum die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab und läßt uns des Eifers gedenken, womit Rembrandt solche Raritäten zu sammeln pflegte.[1]) Das alles läßt uns durchaus den Worten Bode's (Studien, S. 428) beistimmen, daß wir uns angesichts dieses und ähnlicher gleichzeitiger Werke „selten des Eindrucks einer fremdartigen Kälte, ja zuweilen selbst einer gewissen Roheit erwehren können, der dadurch hervorgerufen wird, daß sich in jenen Kompositionen das Erhabene häufig zum Pathetischen, das Gewaltige zum Gewaltsamen und Schrecklichen steigert", wozu noch „der fremdartige, von seinen Lehrern und Vorgängern überkommene barocke Zug kommt, der sich in Rembrandt erst allmählich zum Phantastischen mildert."

Wird das Werk in solcher Weise als eine Weiterführung des von den Vorgängern übernommenen dramatischen Darstellungsprinzips aufgefaßt, so liegt gar keine Veranlassung vor, es gleich Seymour Haden dem Meister abzusprechen. Selbst angesichts der feinen und an sich durchaus zutreffenden Bemerkungen Middleton's (in der Academy, 1877) über Verschiedenheiten in der Ausführungsweise braucht man nicht den Zuschauerkreis als das Werk eines Schülers anzusehen. Denn Typen und Behandlung sind hier durchaus die von seinen Bettlergestalten her bekannten, während die größere Zusammenfassung und Vertiefung der

1) Siehe die Verse von Pels:

Die door de gansche Stad op bruggen en op hoeken (Straßenecken),
Op Nieuwe en Noordermarkt zeer ijv'rig op ging zoeken
Harnassen, Moriljons (Helme), Japonsche Ponjerts (Dolche), bont (Stoffe).
En rafelkragen, die hij schilderachtig vond.



Die große Kreuzabnahme (B. 81).

Schatten bei dieser reichen und bewegten Komposition aufs deutlichste ein in der Entwickelung des Künstlers notwendiges, wenn auch verhältnismäßig kurzes Übergangsstadium bezeichnen, während dessen er — bis etwa 1635 — in den Beleuchtungseffekten die äußerste Kraft der Gegensätze zur Darstellung zu bringen sich befleißigte.

Gerade weil es sich beim barmherzigen Samariter wie bei der großen Erweckung des Lazarus um Schöpfungen einer vorwärtsstrebenden, aber in ihren Zielen noch nicht gefestigten Übergangszeit handelt, mußte bei diesen Blättern verhältnismäßig länger verweilt werden.

Dem letztgenannten schließen sich sowohl durch die starke Gegenüberstellung von Licht und Schatten wie auch durch ein gewisses forcirtes Pathos, das sich in heftigen Armbewegungen und einem übertriebenen Gesichtsausdruck äußert, mehrere in dieser Zeit entstandene Blätter an, von denen das am feinsten durchgeführte, der blutige Rock (B. 38), von Seymour Haden folgerichtiger aber grundloser Weise gleich der Erweckung des Lazarus verworfen wird. Bemerkenswert ist, daß der auf beiden Blättern angebrachte Zusatz: van Rijn auch auf den Gemälden nur während derselben Jahre 1632 und 1633 vorzukommen scheint (s. Bode, Studien S. 386, 408, 438). — Die kleine Flucht nach Ägypten (B. 52), gleichfalls von 1633, gibt freilich zu Zweifeln Anlaß, da die Gesichtstypen nicht genau den bei Rembrandt üblichen entsprechen und es sonst auch nicht seine Sache zu sein pflegt, Tieren so menschlichen Ausdruck zu geben, wie hier dem Esel. — Wenn man aber jetzt ziemlich allgemein geneigt ist, ihm die Fortuna (B. 111), die er in demselben Jahre als Illustration für ein Buch lieferte, zu entziehen, indem man ihm nur deren Entwurf beläßt, so ist dagegen anzuführen, daß trotz der flotteren, breiteren und lockereren Durchführung sich dieses Blatt sowohl dem h. Hieronymus von 1632 (B. 101) wie sämtlichen Schöpfungen des folgenden Jahres 1634 durchaus anschließt. An der Fülle und mannigfaltigen Bewegung der Figuren erkennt man, wie Rembrandt sich an der Freiheit, die er in der Behandlung des Materials errungen, ergötzte, während ihm die Hauptfigur freilich nicht sonderlich gelungen ist. Merkwürdig ist auch in diesem Zusammenhange, daß Rembrandt kaum je sonst Schiffe gemalt hat, als gerade in diesem Jahre: nämlich das sogen. Petrusschifflein in der Sammlung Adrian Hope in London.

Endlich bleibt noch eine Radirung aus demselben Jahre 1633 zu betrachten übrig, die größte, die er bis dahin angefertigt hatte: die Kreuzabnahme (B. 81). Hier liegt wieder der seltene Fall vor, daß eine Radirung des Meisters mit einem seiner Gemälde übereinstimmt, und zwar mit jenem Bilde in München, das zu der im Jahre 1633 begonnenen für Friedrich Heinrich von Oranien bestimmten Folge von Passionsdarstellungen gehört. Da es zwei und zwar gleich große Redaktionen dieser Platte giebt, eine in der Ätzung völlig mißglückte, die wesentlich eigenhändig gewesen zu sein scheint, und eine noch in demselben Jahre ganz neu gefertigte, so ist es schon von vornherein sehr unwahrscheinlich, daß Rembrandt an der zweiten stark mit beteiligt gewesen sei. Der Augenschein lehrt, daß er dabei wahrscheinlich nur den Körper des Gekreuzigten, dessen kraftlos sich schrumpfende Haut vorzüglich wiedergegeben ist, und etwa noch die beiden den Leichnam an den Armen haltenden Männer selbst radirt haben wird, während die übrigen Köpfe einen von Rembrandt's Weise durchaus abweichenden Typus von leerem oder weichlichem Ausdruck zeigen. — Hier kann gleich das Gegenstück zu diesem Blatte, das große Ecce homo (B. 77) von 1636 (eigentlich 1635), angereiht werden, da die gleichmäßige ziemlich handfeste Durchführung und die zum Teil brutale Charakterisirung der Köpfe nur den Gedanken an eine Leitung und Überwachung der Arbeit durch Rembrandt aufkommen lassen, nicht aber an eine weitere ins Gewicht fallende Mitbeteiligung. Wenn trotzdem das Blatt durchaus als sein Eigentum anzuerkennen ist, so geschieht das, weil er selbst es als solches ausgegeben hat; die Bewunderung,

die es von manchen Seiten erfährt, kann aber nur der ergreifenden Komposition, nicht so sehr der Arbeit der Radirnadel gelten. Für das Jahr 1634 bildet die hier wiedergegebene Verkündigung an die Hirten (B. 44) das Meisterwerk Rembrandt's. Starke Gegensätze von Licht und Dunkelheit verwendet er auch hier; aber er nutzt sie zugleich als Grundlage eines neuen Kompositionsprinzips aus und baut auf ihnen, unter Zuhilfenahme der vermittelnden Zwischentöne, eine farbige bildmäßig in sich abgeschlossene Wirkung auf. Dieses ohne Beihilfe bunter Farben geschaffene Werk ist daher als das erste anzusehen, worin er die Grundsätze des ihm eigentümlichen Helldunkels angewendet hat. Wie er allmählich zu solchem Ergebnis gelangt ist, zeigt der unvollendete (in Dresden und London bewahrte) Zustand, worin sich das Licht noch über eine viel größere Fläche verbreitete und sich härter von der Dunkelheit schied. Die Kompositionsweise aber, die er hier anwendet, ist die der diagonalen Anordnung des Lichteinfalls, wodurch in der andern Diagonale zwei scharf voneinander gesonderte und sich das Gleichgewicht haltende dunkle Massen gewonnen wurden. Oben in der einen Ecke des Blattes öffnet sich plötzlich der Himmel und in dem von der Taube, dem heiligen Geist, ausstrahlenden Lichte erscheint der verkündigende Engel, während zahllose Scharen von Engelputten in wildem Wirbeltanze die Lichtquelle selbst umschwirren. Dieser summenden Ausgelassenheit oben entspricht in der entgegengesetzten Ecke unten das Gewirr der aus dem Schlaf geschreckten Herde, die dem blendenden Lichtstrahl zu entfliehen sucht, während ein Teil der Hirten wie erstarrt auf dem beleuchteten Stück Erde verharrt. — Den hellen Teilen aber tritt unten wie oben die vollständige Dunkelheit, sie noch stärker hervorhebend, gegenüber. Oben ist es das undurchdringliche Dunkel der Nacht, worin sich die hoch aufragenden Wipfel der Palmen und Zedern verlieren; ein Ruhepunkt gegenüber dem bunten Wirbel des Engelreigens. Unten schweift der Blick über die Schummer eines Thals, in dessen Fluß sich die Feuer von Hirten, die am jenseitigen Ufer lagern, spiegeln; und weiterhin dringt er über Wälder und Hügel bis zu dem fernen von einem unbestimmten Licht schwach erleuchteten Höhenzuge. Durch die liebevoll eingehende Behandlung des Laubwerks wird hier der phantastische Eindruck des Ganzen noch erhöht.

Diese Komposition in ihrem nicht im geringsten in Überfülle ausartenden Reichtum bildet das Hauptwerk der Sturm- und Drangperiode Rembrandt's. Wie keine andere ist sie durch ihre lebendige Ursprünglichkeit geeignet sowohl die Natur des Künstlers in ihrer ganzen Tiefe als auch die Mittel, deren er sich zur Verkörperung seiner Ideen bediente, klarzustellen.

Da es sich dabei um die Darstellung einer Vision, also um eine wahrhafte Dichtung handelt, so waren sein ausgesprochener Hang zur Phantastik wie seine überkräftige Individualität hier wie kaum in einem anderen Falle am Platze, um den Beschauer in den Bannkreis des Zaubers zu versetzen und ihn zum Glauben an das vorgeführte Wunder zu zwingen. „Besser als Rembrandt", heißt es in Rembrandt als Erzieher (1. Aufl. S. 86), „hat niemand Geister zu sehen oder darzustellen gewußt; seine Engelsbilder sind an innerer und man möchte sagen spukhafter Wahrheit der Erscheinung nie erreicht worden. Der fühlbare Hauch des Ewigen umweht sie; sie sind Erzeugnisse des doppelten Gesichtes; das ist Spiritismus und Spiritualismus, wie er sein soll." Kein Zug erinnert an frühere Darstellungen desselben Gegenstandes; und mehr noch: kein späterer Künstler wird ihn irgendwie nachahmen können. Denn hier liegt nicht bloß Unabhängigkeit von etwaigen Vorbildern oder Gewöhnungen vor, sondern auch Unabhängigkeit von allem störenden Einfluß des berechnenden Verstandes: nur das verstandesmäßig Erfaßbare und Erfaßte läßt sich aber nachahmen. Diese Darstellung ist aus dem völlig unverfälschten Empfinden und inneren Schauen entsprungen; sie bildet einen Teil des ganzen Menschen, eine wahrhafte Schöpfung. Daher ihre Abgeschlossenheit, ihre Einheitlichkeit, ihre Vollendung, ihre Unnachahmlichkeit.



Die Verkündigung an die Hirten (B. 44)

Gerade in diesem visionären Gegenstande bekundet sich Rembrandt deutlich als der Maler des Lebens, wie Vosmaer ihn genannt hat. Das Durcheinander der entsetzten Tiere kann er nie nach dem Leben gemalt haben, die fliegenden Engelputten hat er nie beobachten können, selbst die geheimnisvollen Schauer der nächtlichen Landschaft wird er nie an Ort und Stelle haben feststellen können: aber greifbar ist doch alles, bestimmt und daher überzeugend.

Vorab verdankt das Blatt seine Bedeutung dem Umstande, daß der Vorgang nicht von einem bestimmten, daher notwendigerweise beschränkten Standpunkte aus erfaßt ist. Rembrandt kam es nicht darauf an, die Scene zur Erbauung bibelkundiger Leser zu illustriren: dazu hätte weit weniger ausgereicht. Er schaute sie auch nicht als ein Wundermärchen, das ihm Gelegenheit geboten hätte, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Er versetzte sich endlich nicht an die Stelle der Hirten, deren Inneres nur Furcht und Verwunderung empfand. Sondern vom Standpunkte des Menschen aus, der da weiß, daß durch das hier verkündete Ereignis ein Riß in der Natur, in der ganzen Welt erfolgte, schilderte er den Vorgang. Deshalb konnte der Glanz des Himmels nicht blendend genug, die Freudigkeit der himmlischen Heerscharen nicht ausgelassen genug, das Entsetzen unter den Menschen und Tieren nicht drastisch genug und der Friede der Natur nicht lieblich genug geschildert werden.

Um dies Ziel zu erreichen, wählt er einen Ausschnitt aus der Natur, der Himmel und Erde umspannt, Ferne und Nähe; ist Landschafts-, Historien- und Tiermaler zu gleicher Zeit; baut seine Komposition nicht auf dem Umriß, den Einzelformen auf, sondern auf den Massen von Licht und Dunkelheit, auf den Gegensätzen von Bestimmtheit und Schummer. In der Durchbildung der Einzelheiten aber geht er, bei allem Festhalten des Eindrucks des Momentanen, Flüchtigen, Bewegten, bis zur größtmöglichen Bestimmtheit und Genauigkeit der Formen. Son dessin se fait oublier, wie Fromentin, Les maîtres d'autrefois, S. 366 sagt, mais n'oublie rien. Das sieht man am besten auf den unvollendeten Probedrucken dieses Blattes in Dresden und London, wo die Tiere nur flüchtig umrissen, noch nicht schattirt sind; der Umriß scheint nur so aufs Geratewohl hingeworfen zu sein; aber der vollendete Zustand zeigt, daß er dank seiner von keinem anderen Maler erreichten Treffsicherheit nicht einen einzigen Strich zu beseitigen, sondern nur die Umrisse auszufüllen hatte. Vosmaer (S. 217) erklärt das richtig damit, daß er nicht einen die Form umschließenden Umriß zeichnete, sondern nur die für den Charakter und die Bewegung entscheidenden Teile, also das Knochengerüst und die Muskeln andeutete, so daß das Tier weniger gezeichnet als modellirt war. Alles bei ihm sei nicht nur bis auf den letzten Strich richtig, sondern auch sprühend von Leben.

So bezeichnend dieses Blatt auch für seine Künstlerart ist, so darf man doch nicht vergessen, daß in dieser Zeit wesentliche Eigenschaften des Rembrandt'schen Charakters, und gerade die tiefsten, noch nicht zum Durchbruch gekommen waren. Allmählich stellt er sich seine Aufgaben höher, wählt danach seine Gegenstände und entfaltet erst nach Vorbereitungen, die Jahrzehnte dauern, die ganze Fülle, den ganzen Inhalt seines Gemüts. Der nächste große Schritt ist das Hundertguldenblatt, zu Ende der vierziger Jahre. Aber erst in den fünfziger Jahren gelangt Rembrandt zu voller freier Entfaltung seines Genius, erklimmt er die Stufe der Erhabenheit.

Christus in Emmaus (B. 88) aus demselben Jahre 1634 und die Austreibung der Händler (B. 69) von 1635 schließen sich in Auffassung und Behandlungsweise durchaus der Verkündigung an. Die „Austreibung" wird in der alles niederreißenden Wucht der hier dargestellten Bewegung namentlich verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß zu derselben Zeit die Geschichte des Simson mit ihrer Gewaltsamkeit und entfesselten Kraft die Phantasie des Künstlers erfüllte. Wenn er auch zu gleicher Zeit noch mehrere Darstellungen biblischen Inhalts schuf, so kann das Blatt mit Joseph und Potiphars Weib (B. 39) doch nur von dem Systematiker

unter die Historienbilder eingereiht werden, da es thatsächlich nichts anderes als ein Sitten- oder vielmehr Unsittenbild ist, freilich eines von überzeugendster Wahrhaftigkeit.

Die Werke der Jahre 1635 bis 1638, von denen das große Ecce homo bereits erwähnt worden ist, können hier im Zusammenhange behandelt werden, da sie allesamt einer Übergangszeit, einer Periode angehören, da Rembrandt seinen Stil und damit auch seine Behandlungsweise änderte. Die Jugendzeit, in der er nach Bürger's (Thoré's) Ausspruch wesentlich die besonnene Seite seines Wesens herausgekehrt hatte, ziemlich überlegt, etwas kühl, sehr treu gewesen war, hat nun ihr Ende erreicht. Der Seelenmaler hatte sich bereits im Barmherzigen Samariter, der Dichter in der Verkündigung an die Hirten gezeigt. Nun beginnt er die



Die Pfannkuchenbäckerin (B. 124).

Fülle der Figuren einzuschränken, die Pläne weniger zu vertiefen, dafür aber die Figuren des Vordergrundes, die sich bis dahin vermittelst des starken Gegensatzes von Licht und Schatten dem Beschauer fast entgegengedrängt hatten, weiter in den Mittelgrund zurücktreten zu lassen. Seine Behandlungsweise wird immer klarer und durchsichtiger, wie das schon z. B. auf dem Hintergrunde der Austreibung der Wechsler beobachtet werden konnte; zugleich wird sie immer feiner und reicher.

Als ein Hauptblatt aus dem Jahre 1635 ist die Pfannkuchenbäckerin (B. 124) zu nennen, eine kleine Darstellung aus dem Alltagsleben, die aber einen den Grund treffenden Umschwung in der Auffassungsweise solcher Gegenstände bezeichnet (siehe die Abbildung). Hatte es sich bis dahin in den Gemälden Van de Venne's, Vinckboons', Avercamps, endlich der verschiedenen Schüler eines Frans Hals einfach um muntere und liebenswürdige, doch etwas hausbackene Sittenschilderungen gehandelt, so spielt hier bei Rem-

brandt das stoffliche Interesse überhaupt keine Rolle mehr: der ganze Reiz liegt in der gemütlichen Auffassung einer solchen Scene durch den Maler. Diese alte Frau, die inmitten des Straßenlärms, von Kindern und Tieren umgeben, ihre volle Aufmerksamkeit dem wichtigen Geschäft des Kuchenbackens zuwendet, wirkt weder barock noch trivial: sie ist einfach natürlich. Aber sie hat das volle Interesse des Malers gewonnen und dieses wirkt wiederum in der Form einer bestimmten Stimmung auf das Gemüt des Beschauers zurück. Hier wie in den Gemälden des von Rembrandt hochgeschätzten Brouwer liegen die Anfänge jener im künstlerischen Sinne vornehmen Bauernmalerei Ostade's — Teniers war seinerseits von Brouwer beeinflußt — die mit am meisten zur Verbreitung der holländischen Malerei über ganz Europa beigetragen hat. Man



Adam und Eva (B. 28).

pflegt freilich nur von einer großen Gruppe, die man unter dem Namen des holländischen Genres zusammenfaßt, zu reden. Aber wie äußerlich ist dieser Begriff und wie viele ganz verschiedene, ja zum Teil sogar einander völlig entgegengesetzte Bestrebungen hat er zu umfassen. Mit diesen gemütvollen Bauernscenen und den kühlen Sittenschilderungen der vorhergehenden Zeit werden die pointirten Feinmalereien eines Dou, Mieris und Netscher, die moralisirenden Schilderungen eines Jan Steen, die darauf in die Mode kamen, endlich die wesentlich auf das Malerische gerichteten Innenansichten eines Vermeer und de Hooch, wie die Kostümmalereien aus dem Ende des Jahrhunderts in einen Topf zusammengeworfen, während es sich bei all diesen Schilderungen des täglichen Lebens um ganz verschiedene Richtungen, weil ganz verschiedene Ziele handelt. Jedenfalls hat Rembrandt unter den holländischen Malern — Brouwer war ein Vlame — zu der tiefsten und gesundesten dieser Richtungen den Anstoß und das Vorbild gegeben.

Zugleich aber zeigt sich hier Rembrandt bereits als vollkommener Meister in der freien Behandlung der malerischen Technik. Bald charakterisirt er mit wenigen flüchtigen Strichen eine Gestalt, einen Kopf, bald treibt er die Durchführung bis zur äußersten Feinheit, wie es gerade die betreffende Stelle erfordert; immer aber behält er das zu erreichende, jedoch nicht zu überschreitende Ziel klaren Blickes im Auge. So bringt er mit spielender Leichtigkeit jene reiche, weiche und farbige Wirkung hervor, die die Schöpfungen dieser seiner goldenen bis gegen das Ende der vierziger Jahre dauernden Zeit auszeichnet. Gewaltiger noch an Inhalt sind freilich seine Werke aus den fünfziger Jahren; aber in technischer Hinsicht muß die ihnen vorhergehende Zeit als seine Blüteperiode bezeichnet werden. Unerreichbar ist er schon jetzt, weil ganz er selbst.

Abgesehen von dem Gleichnis vom verlornen Sohne, von 1636 (B. 91), hat er in dieser zweiten Hälfte der dreißiger Jahre sich namentlich mit alttestamentlichen Gegenständen beschäftigt. Wie in der Malerei ihn die Geschichte Simsons fesselte, so hat er Abraham den Isaak liebkosend (B. 33), die Ver-



Saskia (B. 347).

stoßung der Hagar (B. 30), Joseph's Erzählung von den Träumen (B. 37), ein Wunderwerk an Ausdruck und Lebendigkeit auf kleinstem Raume, radirt. Von 1638 aber ist das Blatt mit Adam und Eva (B. 28) datirt, das man gewöhnlich, jedoch durchaus irriger Weise, als eine Parodie zu fassen pflegt. Es war dem Künstler, der hier als Philosoph erscheint, durchaus Ernst mit der Bestialität dieser ersten Menschen. Eine Vorahnung des Darwinismus braucht man darin nicht zu sehen; aber der Glaube an die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen wird ihm näher gelegen haben als die Vorstellung von einem goldenen Zeitalter, das allmählich ausgeartet wäre. Er vermochte sich daher das erste Menschenpaar nicht als Wesen einer höheren, makellosen Ordnung zu denken; wohl aber erschienen sie ihm als noch ungeschickte hilflose Geschöpfe, wenn sie sich auch von den Tieren durch die Fähigkeit, aus dem Stande der Unschuld zu treten, unterschieden. Dadurch daß zwischen den beiden hier zum erstenmal eine Diskussion entsteht, verscherzen sie die Harmlosigkeit des Paradieses,

gewinnen aber dafür auch die Aussicht auf eine weitere Entwickelung, auf eine Erhebung über das Rein-Tierische hinaus. — In technischer Hinsicht bezeichnet dies Blatt zusammen mit einigen anderen, die mehrere Frauenköpfe enthalten, einen nur vorübergehenden Versuch, mit Hilfe rundlich sich kreuzender gleichmäßiger Strichlagen eine an die stecherische Behandlung erinnernde Klarheit und Bestimmtheit zu erreichen, die eigentlich im Wesen der Radirung nicht begründet ist.

Mit Ausnahme des frühesten Bildnisses seiner im Jahre 1633 ihm angetrauten anmutvollen Gattin Saskia (B. 347), das mit äußerster Liebe durchgeführt ist, bieten die Bildnisse des Jahres 1634 geringeren Reiz. Ein auf reichere, geschlossenere Haltung abzielender Wandel bahnt sich in ihnen bereits an, doch sind sie in den Nebendingen noch nicht mit jener Sorgfalt ausgeführt, die seine späteren Werke auszeichnet. Auch noch die große Judenbraut (B. 340) aus dem folgenden Jahre leidet an einer zu großen Häufung der Arbeiten, die das Blatt dunkel erscheinen läßt. Der Uytenbogaert (B. 279), gleichfalls aus dem Jahre 1635, bekundet dagegen bereits einen entschiedenen Fortschritt. Steht auch der Dargestellte noch in einem zu unmittelbaren Bezug zum Beschauer, so ist er doch schon inmitten der ganzen zu seiner Persönlichkeit gehörenden Umgebung vorgeführt sowie in der für sein Wesen bezeichnenden Stellung und Haltung erfaßt. Achtlosigkeiten, wie das Mißverhältnis der Körperteile, die Kürze der Arme, die übermäßige Breite der Brust, kehren auch auf späteren Blättern mehrfach wieder.



Flußlandschaft (B. 228).

IV. Das Mannesalter

A. Die Zeit von 1639 bis 1646

Der Tod der Maria — Das Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arm — Wandlung in seiner Auffassung religiöser Vorgänge — Saskia's Tod — Landschaften — Die Landschaft mit den drei Bäumen — Aktstudien — Freie Darstellungen

Im Jahre 1639 thut Rembrandt einen gewaltigen Schritt über das bisher Erreichte hinaus durch seinen Tod der Maria (B. 99), nächst dem Hundertguldenblatt die großartigste und die am eingehendsten durchgebildete seiner radirten Darstellungen. Hat er auch noch nicht das ihm ausschließlich eigene malerische Verfahren des Helldunkels, des Aufbaues der Komposition auf den großen Gegensätzen der Lichtstelle und der Schattenmassen gefunden, so greift er hier zum erstenmal zu einem Instrumente, mit dessen Hilfe er ganz besondere Wirkungen erzielen sollte und das ihm eine ganz andere Feinheit und zugleich Freiheit des Gebarens sicherte als die Radirnadel: nämlich zur kalten Nadel, die nicht bloß den Firnis aufritzt und daher der nachfolgenden Ätzung bedarf, sondern auf dem Grunde einer leichten Vorätzung direkt ins Kupfer eingreift und somit von den Zufälligkeiten der Ätzung unabhängig bleibt. Mit spielender Leichtigkeit handhabt er hier bereits dieses Instrument, das er bisher nur ganz beiläufig verwendet hatte; es dient ihm vortrefflich dazu, einerseits das Bewegliche in Ausdruck und Gebärde wiederzugeben, andererseits durch den Grat, der am Rande jedes kräftig in das Kupfer geritzten Striches stehen bleibt und, wenn er nicht absichtlich beseitigt wird, die Druckerfarbe in verstärktem Maße festhält, jenen sammetigen Schmelz und jene Kraft hervorzurufen, die ihm zur Erreichung der gewollten phantastischen Wirkung unentbehrlich waren.

Über die tief ergreifende Darstellung ist diesem Blatte eine solche Fülle heitersten Lichts verbreitet, daß in dem Beschauer notwendigerweise die Empfindung hervorgerufen wird, hier handle es sich um mehr als um das gewöhnliche Todeselend, hier erfolge die Befreiung und Verklärung einer Heldin und Dulderin. Die Schar der Männer und Frauen, die das Sterbelager umringt, steht nicht gleich einem antiken Chor in würdevoller Haltung da; sondern alle, in inniger Fürbitte für die dahinscheidende Seele vereint, äußern ihre warme Teilnahme durch die lebhaftesten Gebärden, ohne dabei irgend welche Rücksicht auf den Beschauer zu nehmen. — Der Augenblick ist genau bezeichnet: es ist derjenige, worin das Leben den Körper der Dulderin verläßt



Der Tod der Maria (B. 99).

für die Umstehenden der kurze Stillstand zwischen der gespannten Erwartung des Endes und der dann ausbrechenden Verzweiflung. Die ausgebreiteten Arme des Johannes bekunden, daß der Kampf sein Ende erreicht hat; der im Vordergrunde sitzende Priester unterbricht die Vorlesung der heiligen Gesänge, um auf die Dahingeschiedene zu blicken; der Arzt hält tiefernsten Angesichts seine Hand an den Puls, dessen Regungen er nicht mehr spürt; der feiste Hohepriester, zu Häupten des Betts in gleichgültiger Haltung stehend, nimmt eine würdevoll bekümmerte Miene an. Tiefste Stille herrscht in dem Gemach; der fragend seinen Kopf durch den Vorhang steckende Mann wird zur Ruhe verwiesen. — — In diesem feierlichen Augenblicke öffnet sich, den Teilnehmern unbemerkbar, die Decke des Gemaches, und in dem breiten Lichtstrahl, der das Bett plötzlich erhellt, zeigen sich die Engel in sehnsuchtsvoller Bereitschaft, die dahingeschiedene Seele aufzunehmen.

Die Entfaltung reichen Prunkes bei einer Scene von solcher Innerlichkeit erinnert noch an die Jugendzeit. Reiche Gewänder, phantastisches Mobiliar bieten das konventionelle Bild des Orients; die Halle, obwohl nur mit einer schlichten Balkendecke versehen, wölbt sich zur Höhe eines Domes empor. Aber dieser Prunk fordert nicht an und für sich Beachtung, sondern ordnet sich der Darstellung vollständig unter. Er dient nur dazu, den Eindruck jener poesievollen und schönheitstrunkenen Phantastik, die für Rembrandt's Schöpfungen aus dieser mittleren Zeit seines Lebens bezeichnend ist, zu vervollständigen und zu steigern.

Denn wenn auch der Künstler hier wie stets durchaus auf dem Boden der Wirklichkeit steht, so schaltet er doch mit deren einzelnen Elementen völlig frei nach seinen souveränen, von aller Realität durchaus unabhängigen Zwecken. Es ist nicht der Mensch mit seinen durch die zufällige Gestaltung der Außenwelt bedingten Gefühlen der Teilnahme und des Mitleids, der zu uns redet, sondern der selbstherrliche Künstler, dem es nur um die möglichst treue und deutliche Wiedergabe der in seinem Innern schlummernden Visionen zu thun ist. Dadurch, daß er sich frei von der Außenwelt wie von seinem Gegenstande hält, vermag er diesen von innen heraus zu ergreifender Gestaltung zu bringen und gewinnt er die Kraft, Vorgänge des gewöhnlichen Lebens zu adeln und ins Poetische zu verklären. Das ist die Periode seines Lebens, die Bürger als die einer von äußerster Poesie erfüllten Originalität und Phantastik bezeichnet. Von hier aus können wir uns am besten erklären, wie sich in Rembrandt das aristokratische Künstlergefühl, das Bewußtsein von dem hohen Berufe der Kunst, das in ihm mehr und mehr erstarkte, entwickelt hat.

Im demselben Jahre 1639 schilderte er sich in jenem berühmten Selbstbildnis (B. 21), worin er malerisch in einen gestickten Sammetmantel gehüllt, mit dem Sammetbarett auf den langwallenden Locken, auf eine Mauer sich lehnend erscheint. So glänzend die Behandlung dieses Blattes ist, so gut auch die etwas zurecht gestutzte und absichtlich repräsentirende Haltung ihm als einem Fürsten im Reiche des Geistes steht: daß es sich durch besondere Ähnlichkeit auszeichne, wird man nach einem Überblick über seine sonstigen Selbstbildnisse nicht wohl behaupten können. Aber zum volkstümlichsten seiner Selbstbildnisse ist es geworden. — Uytenbogaert, der Goldwäger (B. 281), gleichfalls aus diesem Jahre, weist auf eine starke Mitarbeiterschaft derselben Schülerhand, die das Ecce homo von 1636 ausgeführt hat. Eine so arge Verzeichnung, wie sie das linke Bein des knieenden Jungen zeigt, die falsche Verkürzung des Hängebretts u. s. w. dürfen Rembrandt nicht zur Last gelegt werden.

Ähnlich dem Tode der Maria sind die unvollendete große Darstellung im Tempel (B. 49), die Taufe des Kämmerers (B. 98) und der Triumph des Mardochäus (B. 40) behandelt. Dann aber erfolgt ein plötzlicher Wandel in Rembrandt's Auffassungs- und Darstellungsweise religiöser Vorgänge. Immer mehr entsagt der Künstler dabei der dramatischen Greifbarkeit und Lebendigkeit und legt dafür allen Nachdruck auf die Ausgestaltung des innern verhaltenen Seelenlebens. So schlägt er in dem leicht radirten Blatte der Grab-

legung (B. 84) ganz schlichte Töne an, zeigt die innige Teilnahme der Angehörigen und wirkt dadurch menschlich rührend, aber nicht mehr die Phantasie zu stürmischem Fluge fortreißend. Damit hatte er den Weg betreten, der ihn zu einer dem Sinne des Evangeliums entsprechenden, von der mehr oder weniger antikisirenden Gewöhnung aber völlig freien Darstellung biblischer Vorgänge führen sollte. Den ganz eigenartigen, persönlichen Gehalt des Christentums erfaßte er fortan in einer durchaus individuellen, aber natürlichen und ungesuchten, gleichsam mit Notwendigkeit sich ergebenden Weise, die Überzeugung weckte, weil sie aus dem Herzen floß. In diesem Sinne sind die Worte in „Rembrandt als Erzieher" zu verstehen: „Künstler ist nur, wer geistig auf eigenen Füßen steht; und er kann letzteres nur, wenn er auch sittlich auf eigenen Füßen steht . . . Rembrandt war nicht nur ein protestantischer Künstler, sondern auch ein künstlerischer Protestant; jedes seiner Werke sagt mit lauter Stimme: Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen." Kraft ihrer Gesundheit bezeichnet derselbe Verfasser die Rembrandt'sche Kunst als eine durchaus klassische und gleichzeitig rein volkstümliche, da nach ihm das Kennzeichen des Klassischen in der ungesuchten Volkstümlichkeit liegt. Solche protestantische, auf voller Unabhängigkeit beruhende Malerei entspricht einem tief empfundenen Bedürfnis des modernen Menschen; wie aber Rembrandt's Weise schon zu den Lebzeiten dieses Künstlers kein volles Verständnis und keine Nachfolge gefunden hat, so ist sie auch seitdem an Kraft und Freiheit und Tiefe nicht wieder erreicht worden. — Daß er in einigen kleineren Blättern auch schon Nachteffekte zu verwenden beginnt, so in der Ruhe auf der Flucht (B. 57), in dem Schulmeister (B. 128), sei hier nur mit erwähnt.

Im Anfang der vierziger Jahre wird ihn der große Auftrag der Schützengesellschaft, die 1642 vollendete Nachtwache, stark in Anspruch genommen haben. Dann schnitt 1642 der Tod seiner Frau, der liebenswürdigen heiteren Saskia, deren Schelmenaugen so hell ihm geleuchtet hatten, tief in sein Leben ein. Die Radirungen dieser Zeit tragen daher auch mehr den Charakter von Gelegenheitsschöpfungen, die wesentlich dazu dienen, gewissen Stimmungen zum Ausdruck zu verhelfen. Bald schildert er einen nachdenkenden Philosophen (B. 105) bei geheimnisvoll-anheimelndem Schummerlicht; bald giebt er eine Idylle, wie im Eulenspiegel (B. 188), bald ein Stillleben, wie im liegenden Schwein (B. 157). Vor allem aber wendet er nun mit Vorliebe und Entschiedenheit seine Aufmerksamkeit der Landschaft zu, schafft jene endlosen und so mannigfach belebten Fernsichten, die den Charakter des Landes in seiner vollen Eigenart erfassen, aber ihn ins Heroische steigern.

Die beiden großen, mit ungemeiner Sorgfalt und Klarheit durchgeführten Landschaften, die Hütte beim großen Baum (B. 226) und deren Gegenstück, die Hütte mit dem Heuschober (B. 225), geben in unvergleichlicher Weise den Charakter der endlosen, von zahlreichen Wasserläufen durchfurchten Fläche wieder; die Mühle (B. 233) aus demselben Jahre 1641, ist an Duft und Feinheit wohl überhaupt das schönste Blatt, das er auf diesem Gebiete hervorgebracht hat (Abb. S. 18); aber zu völlig freiem Schalten mit den Elementen der Landschaft gelangte Rembrandt erst in der berühmten, im Jahre 1643 entstandenen Landschaft mit den drei Bäumen (B. 212). Der vereinsamte Mann ballt da sein ganzes überquellendes und auseinander stiebendes Empfinden zu einer Leistung höchster, von keinem anderen Künstler auch annähernd erreichter Kraft zusammen und beendigt das Blatt so sorgfältig mit allen ihm irgend zu Gebote stehenden Mitteln, daß es in Bezug auf die Durchführung nur mit dem andern Hauptwerk seines Lebens, dem Hundertguldenblatt, verglichen werden kann. In der Verwendung phantastisch packender Lichtgegensätze aber erinnert es noch sehr an die Verkündigung an die Hirten von 1634. Doch während es dort die Darstellung eines göttlichen Wunders galt, wird hier die Natur in ihrem dämonischen Walten verkörpert. Rembrandt verleiht dieser Natur Seele und Leidenschaft: die Gewalten des Himmels sind mit Leben und Persönlichkeit ausgestattet, die Wolken-

Die Landschaft mit den drei Bäumen (B. 212).

gebilde wirken und wüten wie bewußte Wesen; und auch die Erde, mit dem reichen Leben, das sie trägt, erscheint wie ein geschlossener Organismus. Das Drama, das hier vorgeführt wird, weist über die gewöhnlichen menschlichen Leidenschaften hinaus; es ist, im Bilde der Natur dargestellt, der Kampf, der sich in des Künstlers eigenem, überreichem und überstarkem Innern abspielt, der alte Kampf zwischen hellleuchtenden ewigen Mächten des Lichts und den stets grollenden Gewalten der Finsternis. Hier ist poetische Verklärung der Natur aus jenem Künstlerinstinkt heraus, der sich durch keine Regeln ersetzen läßt, sondern in jedem Fall nach dem besonderen Seelenbilde, um dessen Verkörperung es sich handelt, seine Entscheidungen trifft. Die Bäume hätten nur von etwas anderem Verhältnis, der Horizont nur etwas anders gewählt zu sein brauchen, so wäre gerade das Ergebnis, das dieses Blatt mit Fug und Recht so überaus berühmt gemacht hat, nicht denkbar gewesen. Ein wesentliches Verdienst liegt also hier gerade in der Komposition, auf die Rembrandt ein weit größeres Gewicht zu legen pflegte, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist.

Dargestellt ist eine geringe Erhöhung innerhalb einer endlosen Fläche; es ist die beschattete Seite des Hügels, die dem Beschauer zugekehrt ist; eine Fülle von Leben — Menschen, Tiere, Pflanzen — wimmelt in diesem Schatten. Doch der Blick hält sich dabei nicht auf; er ist durch den fahlen blendenden Lichtschein des Horizonts gebannt, von dem der Hügel, nur um so dunkler erscheinend, sich scharf abhebt. Gegenüber diesem Licht ballen sich auf der anderen Seite des Himmels die Wolken, vom beginnenden Regen gedrängt, zu unheimlichen Massen, bereit den Kampf mit dem Licht zu bestehen. Die Vögel suchen sich angsterfüllt vor dem Unheil zu retten. Auf der Erde aber, die gefesselt diesen Aufruhr der Elemente über sich ergehen zu lassen hat, steht einsam die Gruppe der drei Bäume da, eine gewaltige in den Himmel hineinragende Masse; die Bäume selbst schmiegen sich aneinander, wie um sich gegenseitig Schutz und Stütze zu leihen.

Durch die geniale Neuerung, wie andere vor ihm mit Linien und Farben, so hier die Komposition mit Hilfe des Gegensatzes der Lichteffekte aufzubauen, vor allem aber in seinem geheimnisvollen Verkehr mit dem Naturgeist (Bode) bewährt sich Rembrandt als der erste und größte moderne Landschaftsmaler. Und bemerkenswert ist es, daß er gerade um die Mitte der vierziger Jahre auch fast alle seine gemalten Landschaften geschaffen hat. — Ein Blatt aus dem Jahre 1645, die Ansicht von Omval in der Nähe von Amsterdam (B. 209, Abbildung auf S. 50), erscheint als das friedlich-heitere Gegenstück zu der Landschaft mit den drei Bäumen. Während die Gräser des Vordergrundes noch mit derselben liebevollen Sorgfalt ausgeführt sind, wie dort, kündet bereits das Laub der Weiden den Übergang zu einer mehr allgemeinen, flüchtigeren und leichteren Behandlungsweise an. Den gleichen Charakter trägt die kleine Landschaft mit der Hirtenfamilie (B. 220).

Im ganzen war die Thätigkeit Rembrandt's während der Mitte der vierziger Jahre eine verhältnismäßig eingeschränkte. Ein Wandel bereitete sich in seinem Wesen vor. Hatte die Mehrzahl der bis dahin geschaffenen Werke noch immer einen mehr oder weniger deutlichen Zusammenhang mit den übrigen Erzeugnissen der Zeit gehabt, so trat fortan der selbstherrliche Künstler, der eine Welt ganz eigener Art zu offenbaren hatte, immer mehr hervor. Als Grenzscheide läßt sich dafür etwa das Jahr 1647, wo er mit dem ersten seiner größeren, nach dem Leben gemachten Bildnisse hervortrat, angeben. In das vorhergehende Jahr 1646 aber fallen einige meisterhaft durchgeführte Aktstudien (B. 193, 194, 196) sowie die berüchtigte Darstellung des Paares auf dem Bett (le lit à la française, B. 186). Man hat ihm dieses sowie einige Blätter verwandten Inhalts als Werke, die eines großen Künstlers unwürdig seien, absprechen wollen (Dr. Sträter). Vosmaer dagegen hat darauf hingewiesen, daß die damalige Zeit, auch in der Litteratur, eine ganz andere Stellung

zu solchen Natürlichkeiten eingenommen habe als die unsere; die Anschauungsweise sei eine rohere, dafür aber auch harmlosere gewesen. Daß alles, was in der Natur besteht, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erwählt werden könne, läßt sich nicht wohl leugnen. Eine Nebenabsicht, wie die Erregung der Sinnlichkeit bei dem Beschauer, hat Rembrandt, der Darstellungen solcher Art überhaupt nur in Radirung, nicht aber als Gemälde gefertigt hat, offenbar nicht verfolgt, denn er hat den Gegenstand in durchaus künstlerischer, eigenartig eindringender Weise erfaßt. Daß er aber diese Aufgabe mit Lust und Behagen durchgeführt habe, also mit seiner eigenen Sinnlichkeit dabei stark beteiligt gewesen sei, läßt sich freilich ebensowenig bestreiten. Man wird also gut thun, solche Blätter als Menschlichkeiten hinzunehmen, die dem Künstler nicht gerade zum Ruhme gereichen, aber vermöge der Unbefangenheit ihrer Auffassung doch einen wesentlichen Beitrag zur Erfassung seiner nach allen Richtungen frei sich auslebenden Natur bilden.[1])

1) Siehe hierzu O. Harnack über Poesie und Sittlichkeit in den Preußischen Jahrbüchern LXIX Seite 44.



Der Quacksalber (B. 129).



Ansicht von Omval (B. 209).

V. Das Mannesalter

B. Die zweite Hälfte der vierziger Jahre

Zeit der höchsten Blüte — Rembrandt's Kunstbegeisterung — Wandel der technischen Behandlungsweise — Helldunkel — Die Bildnisse von Asselijn, Bonus, Six — Selbstbildnis am Fenster — Das Hundertguldenblatt

Die zweite Hälfte der vierziger Jahre bildet nicht etwa eine Periode für sich; sie läßt sich von der vorhergehenden Zeit nicht scharf absondern: aber sie wird dadurch gekennzeichnet, daß sie zu ihrem Mittel- und Höhepunkt das Hundertguldenblatt hat. Sie bildet somit die Zeit seiner höchsten Blüte, während die Perioden des Keimens und Wachsens ihr vorhergehen, die Periode der vollen Reife ihr nachfolgt. So lange es noch Schwierigkeiten zu überwinden gab, hatte den Künstler einerseits die Naturnachahmung als solche, andererseits die lebendige Herausgestaltung eines bestimmten Vorganges reizen können; nun aber sah er sich in der Lage, ohne Rücksicht auf das Wunder- und Unterhaltungsbedürfnis der Menge, dem Gott in seinem Busen frei zu folgen und Werke zu schaffen, die nicht einem bestimmten Plane entwuchsen oder einem äußern Zweck zustrebten, sondern als unmittelbare Ausflüsse seiner Natur unwiderstehlich nach Gestaltung drängten. Hier wird von dem Werkzeug zu handeln sein, das er sich im Helldunkel für die voll-

kommene Wiedergabe seiner Ideen geschaffen hat; in seinen Erfindungen aber war er vollkommen willenloses Werkzeug einer in ihm wohnenden höhern Kraft. Daher denn der Verfasser des Buches „Rembrandt als Erzieher“ ihm als höchsten Ruhmestitel anrechnen konnte, daß Programmlosigkeit sein Programm heiße; dieses sei das künstlerischste aller Programme, ja im Grunde das einzige wahrhaft künstlerische Programm. Rembrandt erweise sich als so urdeutsch gerade dadurch, daß er seinem eignen Kopf folge. Doch lasse er sich hierin nicht etwa vom Eigensinn treiben, sondern folge nur seiner Natur und dem Gebote der Ehrlichkeit. Nur aber wer ehrlich sei, könne die Wahrheit erkennen, heißt es in derselben Schrift.

Der feinsinnige französische Maler und Schriftsteller Fromentin hat in seinem Buche Les maitres d'autrefois (S. 295) als das Wesentliche der Rembrandt'schen Kunst jene Entfernung des Standpunkts bezeichnet, die die Gegenstände lebendig und doch greifbar erscheinen lasse. Bei keinem anderen Maler findet er (S. 379) eine solche Durchgeistigung der Gesichter, so ergreifenden Ausdruck, eine solche Kraft und Reinheit des Empfindens, wie bei Rembrandt; kurz etwas, das so schwer festzuhalten, so schwer darzustellen sei und das nie auf eigenartigere, gewähltere oder vollkommenere Weise wiedergegeben worden ist. Je mehr er an Jahren zunimmt, um so reicher entfaltet sich auch seine Kunst; aber um so eigenartiger und rätselvoller wird auch seine Erscheinung, um so weniger in die gewöhnlichen Begriffe von Kunst und Künstlerschaft hineinpassend.

Er offenbart sich nämlich immer mehr und so auch schon in der Zeit, die uns jetzt zu beschäftigen hat, als ein Wesen seiner eigenen Gattung, als jener Erzaristokrat, dessen Bild uns Baldinucci auf Grund der Berichte eines Schülers von Rembrandt, Bernhard Keihl [1]), in so greifbarer Gestalt zeichnet. Der Eigenart seiner Malweise, heißt es da, entsprach durchaus die seiner Lebensführung; er war ein ausgesuchtes Original (umorista), das sich nicht im geringsten um das Gerede der Leute kümmerte. War er bei der Arbeit, so hätte er nicht den mächtigsten Herrscher der Welt eingelassen. Daneben aber zeichnete ihn eine bisweilen bis zur Wunderlichkeit getriebene Güte aus. Daß er den Umgang mit schlichten, einfachen Leuten mit Vorliebe gepflegt hat, geht aus der Reihe der Bildnisse, die er gefertigt, sowie aus den spärlichen Nachrichten, die wir über ihn besitzen, hervor; er legte — woraus ihm Sandrart einen Vorwurf macht — keinen Wert darauf, „seinen Stand zu beobachten“, wenn auch die Angabe desselben Schriftstellers, daß er sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet habe, aus dem Sinn jener hochtrabenden gespreizten Zeit zu erklären und danach richtig zu stellen ist. Dafür weiß aber Baldinucci die hohe Meinung, die Rembrandt von seiner Kunst gehabt hat, ins rechte Licht zu stellen. Verkaufte man, erzählt er, Dinge, die mit der Kunst in Zusammenhang standen, namentlich Gemälde und Zeichnungen großer Meister, so machte Rembrandt gleich von Anfang an ein so hohes Gebot, daß niemand sich fand, um ihn zu überbieten, und er pflegte zu sagen, er verfahre so, um seinen Beruf in Achtung zu erhalten. Da erscheint denn der Bankrott, in den er schließlich verfiel, anders begründet als durch bloße Sammelwut und Verschwendungssucht. Sandrart berichtet von seinen hohen Einnahmen; seine Behausung in Amsterdam sei mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruktion und Lehre erfüllet gewesen, deren jeder ihm jährlich in die hundert Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Malwerken und Kupferstücken erhalten, der sich auch in die 2—2500 Gulden bares Geldes belaufen, samt dem, was er durch seine eigene Handarbeit erworben. Liest man dann weiter bei Baldinucci, daß er diejenigen seiner Radirungen, die man auftreiben konnte, um jeden Preis und in ganz Europa aufkaufen ließ, weil sie ihm nicht hoch genug gewürdigt zu werden schienen, daß er insbesondere in Amsterdam die Erweckung des Lazarus, von der er nach Baldinucci's naivem Ausspruch die Platte doch selbst noch besaß,

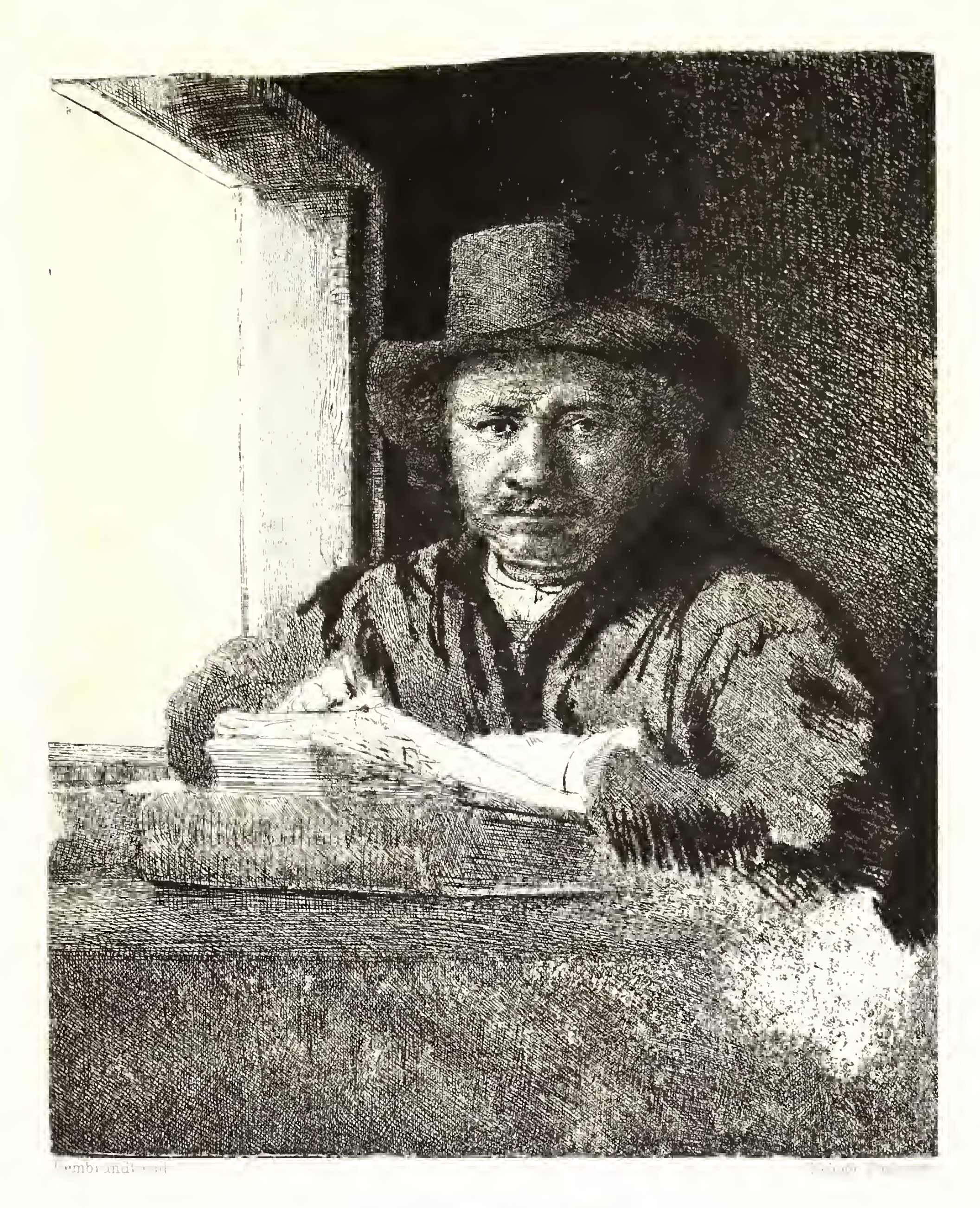
1) Siehe über ihn den Artikel von E. Michel in Oud-Holland VIII (1890).

auf Versteigerungen bis zu 50 Thalern treiben ließ, so überzeugt man sich leicht davon, daß er in Geldangelegenheiten mit fürstlicher Großartigkeit verfuhr, nicht aber sich von kleinlichen Interessen und schmutzigem Geiz leiten ließ, wie eine spätere Zeit, der jedes Verständnis für eine solche ungebundene Künstlerindividualität fehlte, zu wiederholten Malen behauptet hat. Wenn Hoogstraeten berichtet, daß er Rembrandt 80 Reichsthaler für den Eulenspiegel des Lucas van Leyden, einen außerordentlich seltenen Stich, habe zahlen sehen; wenn Sandrart in dem Leben dieses Lucas van Leyden auf Grund der Aussagen eines Augenzeugen, des Radirers Johann Mayr, erzählt, Rembrandt habe auf einer Versteigerung für vierzehn Hauptblätter des Lucas van Leyden in ausgewählten Drucken 1400 Gulden gegeben, so sind das weitere Beweise für seine echte Kunstbegeisterung. Denn sein Geld in Kunstwerken anzulegen, daran dachte man damals noch kaum.

Folgte somit Rembrandt in der Kunst wie im Leben ganz seinem eignen Impulse, so schuf er sich auch eine Stellung, die ihn durchaus über die in künstlerischen Dingen üblichen Einteilungsweisen hinaushob. Auf ihn lassen sich die Begriffe Realismus und Idealismus, die nur bestimmte Ausgangspunkte bezeichnen, gar nicht anwenden. Denn ist er auch insofern Realist, als er stets von der Natur ausgeht und in ihr seine Lehrmeisterin und sein unerreichbares Muster erkennt, so bleibt er doch nie in deren bloßer Nachahmung befangen, sondern überwindet und verklärt sie durch die Kunst seiner poetischen Anschauungsweise. Seine Subjektivität erweist sich eben dadurch zugleich als die höchste Objektivität, daß er nicht willkürliche Ausgeburten seiner Phantasie, sondern naturnotwendige Ausflüsse seines schöpferischen Innern zur Verkörperung bringt. Idealist wiederum ist er im besten Sinne, wie jeder echte Künstler, der einem in seinem Innern ruhenden Inhalt greifbare Gestalt zu geben hat: da er aber stets nur von malerischen Voraussetzungen, nie von außerkünstlerischen Gedankenverbindungen ausgeht, so behalten seine Darstellungen, seien sie auch noch so übernatürlichen Inhalts, stets volle Greifbarkeit und Überzeugungskraft bei. Es sind Schöpfungen des Künstlergeistes, nicht bloße Spiegelbilder der Wirklichkeit; sie gehen der realen Welt durchaus parallel und sind eben so real wie jene; sie offenbaren die Welt, die sich im Geiste, nicht bloß im Auge des Künstlers spiegelt.

So erklimmt er allmählich eine Stufe, die ihn endlich nach allen Richtungen hin frei erscheinen läßt. Hatte er sich in früheren Jahren durch das Streben nach heftiger Dramatik, durch seinen Hang zum Phantastischen bisweilen verführen lassen, den Wünschen des Publikums Genüge zu leisten, so überwand er diese Neigung in nicht allzu langer Zeit. Dann machte er sich dadurch, daß er sich bei der Wiedergabe der einzelnen Naturvorwürfe der größten Objektivität befleißigte, auch von den Gegenständen selbst frei. Zuletzt, doch erst gegen das Ende seines Lebens, da sein Mut durch die schwersten Schicksalsschläge gebrochen war und er von der Welt sich losgesagt hatte, gelang ihm auch das Schwerste: sich von seiner eignen überstarken Subjektivität zu befreien. Da verloren seine Schöpfungen allen Schein der Willkür und gaben die Gegenstände von jenem entfernten, erhabenen und gleichsam ganz unbeteiligten Standpunkte wieder, der sich dem ewig-gültigen Wesen der Dinge gegenüber gestellt weiß und allein die Erreichung des höchsten Zieles menschlicher Thätigkeit: der Erkenntnis der Wahrheit, ermöglicht. Da giebt es keinen Unterschied mehr von Poesie und Prosa; da ist das Niedrigste geadelt und das Höchste in den Kreis der alles verbindenden Beziehungen gezogen. „Keiner hat wie Rembrandt", sagt der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher", „im Schmutz der Welt das Gold des Geistes aufzulesen verstanden. Er ist dadurch mehr als irgend ein anderer Künstler zum Eroberer im Gebiet der Kunst geworden. Rembrandt hat das ganze weite Gebiet dessen, was man vor ihm und auch lange nach ihm prosaisch nannte, dem Reich der Poesie einverleibt; seit ihm kann man logischer und be-







gründeter Weise nicht behaupten, daß irgend ein Gegenstand oder eine Situation in der Welt von der echten künstlerischen Darstellung ausgeschlossen oder ihr verschlossen sei; seit ihm giebt es für die bildende Kunst keine Grenzen mehr. In seiner göttlichen Unbefangenheit, seinem sachlichen Blick, seiner rücksichtslosen Verachtung aller willkürlich gezogenen Schranken der Kunst geht er sogar noch weiter als das erd- und himmelbewegende Kind Shakespeare. Er ist das enfant terrible der Kunst, aber im schönsten Sinne des Wortes: es ist ein Kind und dabei doch großartig, furchtbar, unheimlich durch die Tiefe seines forschenden Blicks, dem nichts verborgen bleibt."

Diese Verrückung der Grenzen der Kunst hat nun aber zur Folge, daß auch ein ganz anderer Maßstab an Rembrandt's Werke angelegt werden muß. „Rembrandt's Kunst," heißt es in der genannten Schrift weiter, „welche der griechischen Heiterkeit, der griechischen Ruhe so durchaus entbehrt, ist vielleicht im griechischen Sinn die stärkste Barbarei, die es je gegeben hat; aber diese Kunst ist zugleich auch die feinste Barberei, die es je gegeben hat. Eben darum kann und soll sie uns Deutschen, die wir einmal Barbaren sind und bleiben, als ein Muster deutscher Bildnerei und Bildung gelten ... Man mag es unentschieden lassen, ob die ursprünglich vorhandene Harmonie, wie sie den griechischen, oder die erst aus Disharmonie entwickelte Harmonie, wie sie den deutschen Künstlern eigentümlich ist, prinzipiell die höhere sei; jedenfalls aber hat der Deutsche sich nach der deutschen Art von Harmonie zu richten. Und hierin stellt Rembrandt bisher die höchste Leistung dar; trüber, unarchitektonischer, unruhiger und in gewissem Sinne maßloser als seine Bilder ist nichts zu denken; dennoch ist weder auf deutschem noch griechischem Kunstboden je etwas Vollendeteres erzeugt worden als eben diese Bilder. Sie sind der stärkste Beweis dafür, daß die wahrhafte Kunst ihr Maß in sich selbst trägt, und daß sie es gerade dann am meisten in sich trägt, wenn sie alles Maßes zu entbehren scheint."

Diese Periode des Künstlers findet ihren Ausdruck in einem Wandel der technischen Behandlungsweise, der auch an den Gemälden dieser Zeit wahrgenommen worden ist. In erschöpfender Weise hat das Bode in seiner grundlegenden Arbeit über Rembrandt's künstlerischen Entwickelungsgang (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 1883) gethan. Treffend bezeichnet er diese Zeit als die des farbigen Helldunkels, indem er sagt (S. 471): „Am auffälligsten gegenüber der fast farblosen Tonmalerei in manchen Gemälden vom Ausgange der dreißiger und aus dem Anfange der vierziger Jahre ist die Rückkehr zu völliger Farbigkeit, natürlich innerhalb der Bedingungen des Rembrandt'schen Helldunkels. . . . Freilich haben auch die farbigsten dieser Bilder niemals eine Lokalfarbe aufzuweisen, die nur entfernt derjenigen gleichkomme, welche die Gegenstände in der Wirklichkeit haben. Rembrandt's Helldunkel ist ja ein vorherrschendes Dunkel, in welchem ein hell einbrechender Strahl nur teilweise und allmählich Licht verbreitet. Dasselbe modifiziert daher die Erscheinung der Farben zuweilen bis zur Negation derselben. Die vollendete Durchbildung des Helldunkels dieser Epoche liegt aber gerade in der weisen Enthaltung von scharfen Kontrasten und dadurch auch in der Berücksichtigung der Lokalfarbe in ihrer Erscheinung. In seiner Beleuchtung wählt der Künstler nur ausnahmsweise noch einfaches, hell einfallendes Sonnen- oder Kerzenlicht, oder gar eine solche mehrfache Beleuchtungsart, wie er es in seinen Jugendwerken that; es ist vielmehr das poetische Licht seiner Phantasie — in seinen biblischen Darstellungen als überirdisches Licht von den heiligen Gestalten ausströmend — eine künstlerische Abstraktion des Abendlichtes, dessen milder, goldiger Schimmer selbst im tiefsten Dunkel seiner Bilder noch heimlich nachzittert." Von der Behandlungsweise aber heißt es: „Die Hauptsachen sind mit der höchsten Delikatesse vollendet, während das Untergeordnete nur breit skizzirend angedeutet ist."

In derselben Weise nun ist diese Periode auch für die Radirung die der höchsten Farbigkeit und

zugleich des vollendeten Helldunkels. Baldinucci schildert in seinem Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame (1686), wie Rembrandt seine malerischen Wirkungen durch ein ihm ganz eigentümliches System unregelmäßiger Linien, Striche und Kreuzlagen erziele, womit er bald einzelne Teile bis zur vollen Undurchsichtigkeit bedecke, bald andere nur leicht andeutend behandle, je nach dem Grade der Farbigkeit, den er ihnen zu geben beabsichtigt. Einem Italiener wie Baldinucci mußte es wunderbar erscheinen, daß man ohne eine regelmäßige stecherhafte Behandlungsweise eine solche Durchsichtigkeit der Schatten und daher eine solche Kraft des Helldunkels erzielen könne; ausdrücklich hebt er hervor, daß Rembrandt ohne Hilfe eines äußern oder innern Umrisses mittels gehäufter und wie durch den Zufall verteilter Strichelchen seine Figuren vollkommen herausmodellire und lobt die Vollendung, die er seinen Blättern trotz solcher Willkür des Vorgehens zu geben wisse. Solch außerordentliche Wirkungen hätte aber selbst ein Rembrandt nicht mit den gewöhnlichen Hilfsmitteln der Radirung, dem Ätzwasser und der Nadel, zu erzielen vermocht. Denn so viele Freiheiten die Radirnadel auch gestattet, so außerordentlich künstlerisch sie als Werkzeug auch ist, behalten ihre Erzeugnisse, und seien sie noch so geistreich behandelte, doch immer den Charakter von Zeichnungen, wirken also durch Linien oder Punkte, nicht aber durch Massen, auf deren Abstufung und Gleichgewicht das Geheimnis des malerischen Reizes beruht. Um solche Sättigung und Mannigfaltigkeit des Tons zu erreichen, nahm Rembrandt mehr und mehr den Grabstichel zu Hilfe, durch dessen dichtgezogene, vielfach gekreuzte feine Parallellagen namentlich die Hintergründe jene schummrige, sammetartige Weichheit erhielten, die an die Erzeugnisse der gerade um dieselbe Zeit entdeckten Schabmanier erinnert und zur Ausgleichung der im Vordergrunde sich bekämpfenden scharfen Gegensätze von Licht und Schatten dient. Die eigentliche Leuchtkraft der Färbung aber erzielte er durch die seitdem nicht übertroffene Kühnheit, womit er die kalte Nadel zu handhaben wußte, ein Werkzeug, das bis dahin, zumeist wohl wegen der Schwierigkeit seiner Handhabung, kaum eine Rolle gespielt hatte. Er aber grub damit, sobald eine Darstellung in der Hauptsache fertig geätzt war, herzhaft in die Platte hinein, namentlich um den Vordergrund deutlich herauszuarbeiten, und erzielte durch den Grat, den er zur Seite dieser Striche stehen ließ und woran dann die Druckerfarbe breit haften blieb, jene malerische Kraft und Weichheit, die seinen Radirungen das ganz besondere Gepräge verleiht, freilich aber auch nur in einer geringen Anzahl der frühesten Abdrücke voll genossen werden kann.

Mit diesen vereinten Mitteln malt er auf der Kupferplatte, wie er auf der Leinwand mit Farben malt. Hier erst recht begnügt er sich mit einer breiten Skizzirung alles Untergeordneten, während er die Hauptsachen mit höchster Feinheit durchführt. Die Bestimmtheit und Plastik seiner Gebilde, die Tiefe und Leuchtkraft des Tons aber ist in seinen Radirungen die gleiche wie auf seinen Gemälden.

Denn das wesentliche Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Idee, welches er nunmehr gefunden und vollkommen ausgebildet hatte: das Helldunkel, ließ sich hier wie dort anwenden, ja gestattete sogar bei der Radirung noch einheitlichere und kräftigere Wirkungen als in der Malerei. So wenig wie durch den Umriß, die Zeichnung, sucht er jetzt durch die Farben und deren Gegensätze zu wirken; das sind Elemente, die untertauchen, zum Teil sogar ganz aufgehen in dem allgemeinen Element des Lichtes, welches mit den Schatten kämpft, in unendlichen weichen Abstufungen die Gegenstände umspielt, sie plastisch heraushebt und doch an und für sich die Hauptbedeutung behält. Dieses ganz eigenartige Helldunkel, das Rembrandt's Wesen erst zum vollen künstlerischen Ausdruck bringt, läßt sich bei einfarbigen Darstellungen, wie den Radirungen, eben so gut, ja noch besser, weil klarer und einfacher und daher einheitlicher und machtvoller zur Darstellung bringen, als bei Gemälden. Ist doch das Hundertguldenblatt, das den Gipfel der Helldunkeltechnik Rembrandt's bildet, zugleich seine vollkommenste Schöpfung.

Hier zeigt sich deutlich, wie die Technik nicht etwas Äußerliches ist, das erlernt werden kann und überkommen wird; auch nicht etwas, das willkürlich vom Künstler nach einem bestimmten Plane ersonnen und ausgebildet werden kann: sondern wie die wahre Technik aus dem innersten Grunde des Wesens des Künstlers erwächst, als ein Werkzeug, das sich die Natur zur Verwirklichung der besondern künstlerischen Ideen bildet. Wie jede Äußerung des Menschheitslebens steht auch eine solche individuelle Technik insofern in einem notwendigen Zusammenhang mit den übrigen Zeiterscheinungen, als sie erst dann zur Wirklichkeit werden kann, wenn gewisse äußerliche Vorbedingungen erfüllt sind, wie die Erfindung bestimmter Werkzeuge und Mittel, die Erschließung bestimmter Gebiete der künstlerischen Darstellung. Sind diese Vorbedingungen aber erfüllt, ist, wie in dem vorliegenden Falle in Holland, durch eine lange fortgesetzte Übung die Handhabung der Radirnadel bis zu voller Freiheit und Leichtigkeit geführt worden; ist andrerseits das malerische Helldunkel so weit gefördert worden, wie wir es auf den Bildern Elsheimer's und der durch ihn beeinflußten Holländer sehen, so ist es nur eine Frage der Zeit, wann der Prinz erscheinen werde, für den der Thron bereitet worden ist, und wer das sein werde. Kraft, Glück, Zufall sind dabei mit thätig, ob dieses oder jenes Individuum aus der Menge, die die Natur stets bereit hält, die Herrscherrolle auf sich nimmt; jedenfalls aber ist ein solcher auserwählter Künstler, so bedingt auch der Zeitpunkt seines Auftretens durch äußere Umstände ist, ein Wesen eigener selbstherrlicher Art, das sich seine Waffen selbst schmiedet für die ihm innewohnenden Zwecke, aber aus reinem Naturtriebe heraus. So schuf sich denn auch Rembrandt seine Helldunkeltechnik aus dem unstillbaren Drange nach Freiheit heraus. Die Wirklichkeit mit ihren wohl nachahmbaren, dafür aber bestimmt gegebenen Werten mußte ihm, dessen Seele nach der Darstellung des eigenen Innern drängte, als eine Schranke erscheinen; in dem Helldunkel aber fand er ein Mittel, das ihm gestattete, die einzelnen sichtbaren Werte nicht an und für sich, sondern bloß in ihrem Verhältnis zu einander, also in freiem Schalten je nach den ihm vorschwebenden Zwecken zu verwerten. Ausreichende Herrschaft über die Natur hatte er schon längst erworben und hell genug loderte in ihm das Feuer echten Künstlersinns, als daß er anders als mit vollendetem Realismus die Außenwelt hätte verkörpern können; den Stempel seines Geistes, die Einheitlichkeit und Überzeugungskraft aber verlieh er seinen Werken durch das Helldunkel. Dieses vertrat, als Ausdruck seiner individuellen Künstlerschaft, bei ihm dieselbe Stelle, wie bei Raffael die Zeichnung, bei Tizian das Kolorit.

Vor allem boten Rembrandt die Bildnis-Radirungen, die er in dieser Zeit fertigte, Gelegenheit, seine neue Technik auszubilden. Eine Reihe von Jahren war verstrichen, ohne daß er auf diesem Gebiete thätig gewesen wäre. Als er dann 1645 das Bildnis des inzwischen verstorbenen Predigers Sylvius (B. 280) zum zweitenmal und in veränderter Auffassung radirte, wandte er noch die alte durchsichtige und wesentlich auf die Charakterisirung der verschiedenen Stoffe ausgehende Behandlungsweise an; das ziemlich geschmacklose Kunststück mit der aus dem Bilde herausgestreckten Hand und deren Schlagschatten blieb glücklicherweise in seinem Werk vereinzelt; das Ganze aber muß als ein Wunder an Farbigkeit sowie feiner, geistreicher Durchführung gepriesen werden.

Dagegen wendete er in den Bildnissen aus dem Jahre 1647: dem Arzt Ephraim Bonus, dem Maler Asselijn, dem jungen Jan Six, sowie in dem Selbstbildnis aus dem Jahre 1648, das ihn am Fenster zeichnend zeigt, sein ganzes Interesse der Charakterisirung der Personen, in Bezug auf Haltung, Bewegung und Ausdruck zu. Schlagende Lebenswahrheit und verblüffende Ähnlichkeit bilden nicht gerade die Ziele, die er bei Bildnissen verfolgte: er weiß, daß solche Wirkungen gewöhnlich nur durch Übertreibung einzelner Äußerlichkeiten erzeugt werden können, während der eigentliche Kern der Persönlichkeit, deren von Natur gegebenes leben-

treibendes Wesen — im Gegensatz zu der durch Übung und Gewöhnung gebildeten Oberfläche der Erscheinung — dabei leicht zu kurz kommt. Auf die Darstellung dieses ewigen Kerns strebt Rembrandt nun mit der ganzen Kraft seiner Innerlichkeit und der Fülle der ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel los. Dem Asselijn und Bonus haftet noch etwas Pose an, sie wenden sich an den Beschauer; aber bei Asselijn (B. 277), dem Maler, dient diese Haltung dazu, die kecke Zuversicht zum Ausdruck zu bringen, die ihn, den kürzlich (1646) aus Italien Zurückgekehrten, erfüllen mußte, da er sich als den Vertreter einer neuen, zur Herrschaft

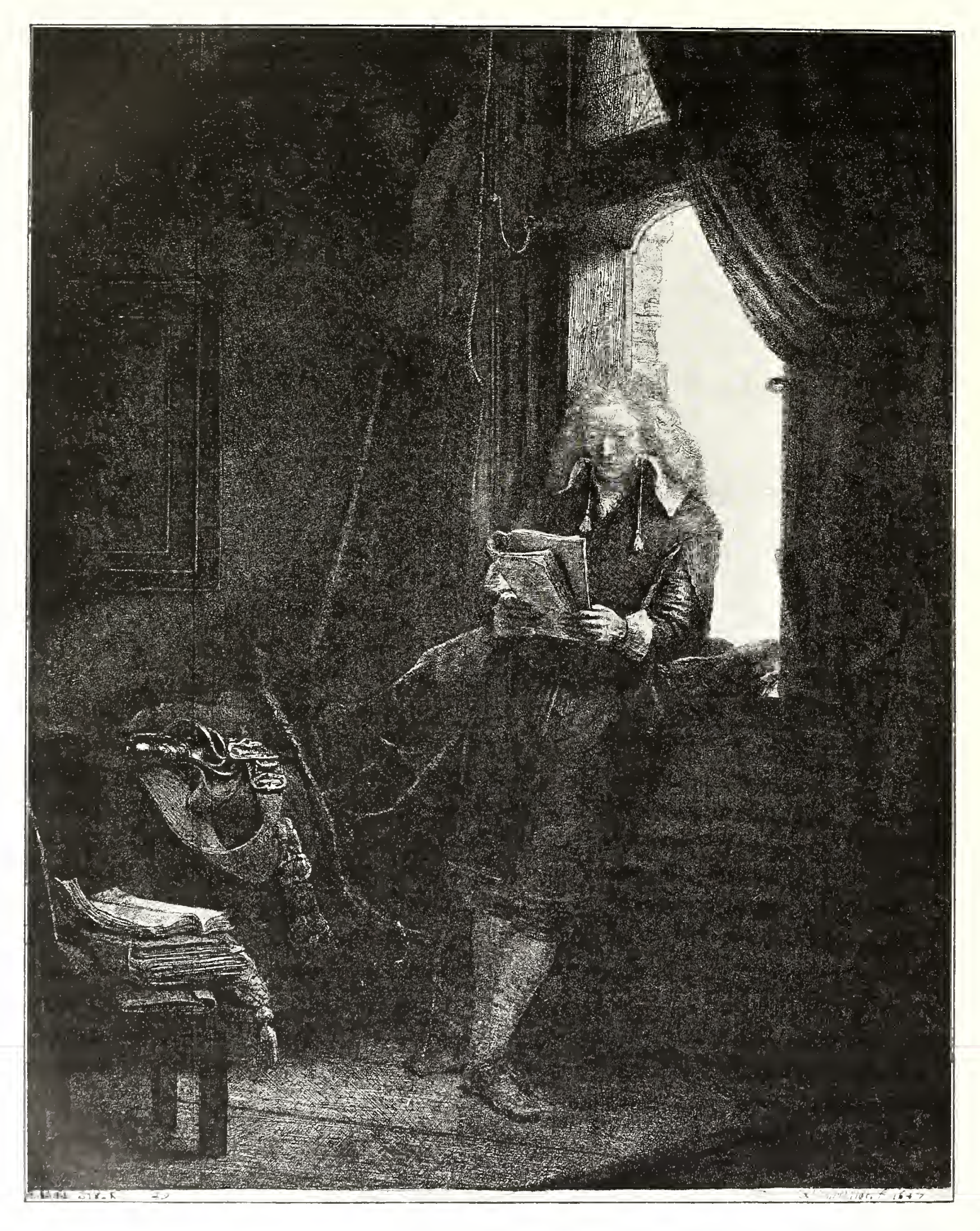


Ephraim Bonus (B. 278).

berufenen Gattung der Malerei — der italienischen Veduten — fühlte und siegesbewußt der Zukunft entgegen blicken konnte. Über der Kraft, die aus dieser echt holländischen Gestalt leuchtet, vergißt man ganz das Groteske der Erscheinung mit ihren kurzen Beinen und ihrem dicken Bauch. Hier dient das später entfernte Bild auf der Staffelei im Hintergrunde nur zur äußerlichen Kennzeichnung der Thätigkeit des Dargestellten; wie überhaupt die Räumlichkeit hier noch keine selbständige Rolle spielt, sondern nach früherer Weise nur leicht angedeutet ist. Auch hat der Künstler hier die kalte Nadel nur erst stellenweise und in geringem Umfange verwendet.

Der Arzt Bonus (B. 278) wird mit Recht für eines der Meisterwerke Rembrandt's gehalten. Wie er zögernden Schrittes die Treppe herabgeschritten ist und nun in Gedanken versunken stillsteht, indem er die Hand lässig auf dem breiten Geländer ruhen läßt, regt er die Phantasie mächtig an, sich das Vorher und Nachher dieses Augenblicks auszumalen. Man denkt ihn sich gern als von einem Kranken kommend, dessen Lage er nun nochmals in stiller Beschaulichkeit und sorgenvoller Teilnahme sich vergegenwärtigt, bevor er seine Aufmerksamkeit weiteren Hilfsbedürftigen zuwendet. So erscheint denn, dank der glücklichen Wahl des Bewegungsmotivs, diese Gestalt als eine Verkörperung des ärztlichen Berufs überhaupt. Ob aber Rembrandt eine solche Wirkung angestrebt habe, kann füglich bezweifelt werden. Denn novellistische Nebenabsichten liegen ihm sonst fern. Die Treppe braucht nichts anderes als eine Zuthat zu sein, um der Figur einen Halt zu bieten und zugleich einen wirkungsvollen Vordergrund zu schaffen; sie kann dem Hause des Arztes selbst angehört haben oder auch sonst woher entnommen sein. Wenn sie Gedankenverbindungen der geschilderten Art erweckt — was thatsächlich der Fall ist — und so sehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht, daß davon das Blatt seinen Namen, **le juif à la rampe**, erhalten hat, so liegt dies daran, daß Rembrandt es in außerordentlichem Maße verstanden hat, das Wesen dieses Mannes, der offenbar die wesentlichen Eigenschaften für einen Wohlthäter der Menschen besaß und somit als für den ärztlichen Beruf besonders befähigt erscheint, in eindringlichster Weise zur Darstellung zu bringen. Bonus steht in der malerischen Tracht jener Zeit, dem weiten um den einen Arm geschlungenen Mantel, dem hohen breitkrämpigen Hut, zum Beschauer gewendet da. Man erwartet, daß er durch einen Blick dem Gefühl, das ihn erfüllt, Ausdruck geben werde, daß er verraten werde, was ihn veranlaßt habe, sich im Bilde darstellen zu lassen. Dem ist aber nicht so. Sein Blick ist nach innen gewendet, seine Gedanken weilen nicht bei der eignen Person, und ebensowenig wissen sie von der Person des Beschauers. Aber es ist nicht die weltvergessene Verlorenheit des Denkers oder Grüblers, die uns hier entgegentritt; der Mann mit dem scharf geschnittenen Gesicht und den großen dunklen Augen ist von sorgenvollem Ernst erfüllt und dabei doch, wie die Furchen über dem Mundwinkel bezeugen, von milder Freundlichkeit durchleuchtet. Nur die liebevolle Sorge für den Nächsten vermag den Menschen so vollständig auszufüllen und dabei doch der Außenwelt zu entrücken. Aus diesem Eindruck, der noch durch die energische Bildung der Hand, die zu raschem Eingreifen bereit und geschickt scheint, verstärkt wird, erwächst die Vorstellung von dem viel beschäftigten und hilfsbereiten Arzte. Zum Ernst der Erscheinung paßt die tiefe Farbigkeit, die der Künstler dem Blatte gegeben, und die er an einzelnen Stellen durch eine zielbewußte Verwendung der kalten Nadel verstärkt und bis zum vollen Glanz erhoben hat.

Bei den beiden andern Bildnissen dieser Zeit, dem Six und dem Rembrandt, ist dagegen in hohem Maße der Grabstichel zu Hilfe genommen worden, durch dessen gehäufte feine Strichlagen das Schummerlicht des Innenraums, worin sich die Abgebildeten befinden, in bewunderungswürdiger Weise zur Darstellung gebracht ist. In technischer Hinsicht ist überhaupt der Six (B. 285) das unübertroffene Meisterwerk Rembrandt's als malerische Schilderung einer Räumlichkeit, die zugleich zur Charakterisirung einer Persönlichkeit dient. Die Folianten auf dem niedrigen Stuhl, das Bild in schönprofilirtem Rahmen an der Wand, der Degen mit seiner breiten Koppel, die Lanze in der Ecke, mit dem monumentalen breitkrämpigen Hut auf der Spitze: das alles ist mit liebevollstem Eingehen durchgeführt und kennzeichnet zugleich die Lebensgewohnheiten und Neigungen des Dargestellten. Es ist der Junker, der inmitten eines bürgerlichen Gemeinwesens die damals übrigens weit verbreitete Vorliebe für ritterliche Hantirung bewahrt und nährt, darüber hinaus aber durch die Beschäftigung mit der edlen Dichtkunst einer weiteren Verfeinerung seines Daseins nachstrebt. Die Gestalt selbst ist in hohem Grade bezeichnend erfaßt. Der schlanke junge Mann, der in seinem Alter Bürger-



Jan Six (B. 285).

meister von Amsterdam werden sollte, hier aber erst dreißig Jahre zählt, steht in scheinbar lässiger Haltung an das Fenster gelehnt, mit dem Licht im Rücken — es mag auf seinem Besitztum Hillegom sein — und ist ganz in die Lektüre eines Manuskripts, wahrscheinlich seines Dramas Medea, vertieft, das er mit seinen feinen Händen hält. In üppiger Fülle fällt das lange, krause, weißblonde Haar auf den breiten Hemdkragen herab. Durchaus vornehm ist diese Erscheinung und von kräftiger Bildung, wofür die schmale, aber geschwungene Nase zeugt; aber so sehr hier auch der weltverlorene Idealismus hervorgekehrt wird: die kleinen, wimperlosen Augen und die schmalen, dicht auf einander gepreßten Lippen deuten auf mangelnde Wärme des Gefühls, dagegen auf scharf beobachtenden und gut rechnenden Verstand. Zu diesem keineswegs gewöhnlichen, im ganzen aber etwas harten Charakter paßt die Beleuchtung vortrefflich. Vorherrschend ist das sammetig weiche, durchsichtige Schwarz der Schatten, das nur stellenweise von dem voll durchs Fenster einfallenden Tageslicht gestreift wird.

Hier haben wir jenes intime Porträt, wovon jeder Kunstliebhaber träumt, das aber nur so selten, im Holland des achtzehnten Jahrhunderts freilich gerade nach dem Vorgange Rembrandt's in weitestem Umfang verwirklicht worden ist. Am Anfang der neueren Malerei hat Jan van Eyck es darin zu unübertrefflicher Vollkommenheit gebracht: man braucht nur an seinen Arnolfini in der Londoner Nationalgalerie zu denken; in neuester Zeit hat in Frankreich Bastien-Lepage Meisterwerke dieser Art geschaffen; Holland aber bildete nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in seiner Leidener Schule, an deren Spitze Dou, der Schüler Rembrandt's, stand, einen festen Typus für das intime Porträt aus, das eine Persönlichkeit inmitten der ihre Lebensluft ausmachenden Umgebung in halb weltvergessener, halb aber auch repräsentirender Haltung darzustellen trachtet.

Die auf dem Zusammenschluß aller Einzelheiten zu einem einheitlichen Ganzen beruhende Monumentalität ist allen diesen Bildnisradirungen und so auch in hohem Grade dem Six eigen; aber es ist dies nicht jene über den Rahmen des Bildes hinausstrebende, an und für sich geltende Monumentalität, welche die individuellen Einzelheiten hinter den gattungsmäßigen, typischen Charakter zurücktreten läßt. Solchen von den Italienern von jeher verfolgten und im siebzehnten Jahrhundert durch den Spanier Velazquez mit Meisterschaft erreichten Zielen strebte Rembrandt erst in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens nach, wie das große Gemälde der Zunftvorsteher in Amsterdam und das Familienbild in Braunschweig zeigen.

Ein in ähnlicher Technik ausgeführtes Bild eines Innenraumes wäre das Maleratelier (B. 192) geworden, wenn es vollendet worden wäre.

In seinem Selbstbildnis am Fenster (B. 22) hat er außer der feinen Grabsticheltechnik auch die kalte Nadel in kräftigster Weise verwendet, um der auch in Bezug auf das Kostüm schlichten Darstellung malerischen Reiz zu verleihen. Hier ist nichts mehr von Pose und Drapirung zu sehen: der Künstler, dessen Gesicht die tiefen Spuren des überstandenen Schmerzes, zugleich aber auch bereits die Anzeichen des herannahenden Alters zeigt, sitzt in seinem gewöhnlichen weiten Rock, mit dem hohen Hut auf dem Kopfe, dicht an dem niedrigen Fenster, den Beschauer scharf und fest ins Auge fassend, während die fleischigen Finger seiner Hand bereit sind, das Geschaute auf dem Papier festzuhalten. Das ist Rembrandt auf der Höhe seines Lebens, der Schöpfer des Hundertguldenblattes, der ruhige und sichere Beobachter, der aber, nach Dürer's Ausdrucksweise, innerlich voller Figur steckt, also voll verhaltenen Feuers ist. Diese Radirung bietet das treueste Abbild seiner machtvollen und einzig dastehenden Persönlichkeit.

Religiöse Gegenstände hat Rembrandt während der vierziger Jahre weniger als vorher und nachher behandelt; dafür aber fällt die Hauptschöpfung seines Lebens, das Hundertguldenblatt, in diese Zeit. Um

Das Hundertguldenblatt (B. 74).

mit vollkommener Schlichtheit der Auffassung eine künstlerisch reiche Wirkung verbinden und den Gegenstand in der Fülle seiner Beziehungen darstellen zu können, bedurfte er hierbei des Gegensatzes der großen Licht- und Schattenmassen nebst deren mannigfachen Zwischenstufen sowie einer aufs äußerste verfeinerten Technik, die es ihm ermöglichte, die einzelnen Typen zum Ersatz dessen, was ihnen an Ansehen, Schönheit und Bedeutung abging, in vollster Individualität und mit den geheimsten Regungen ihres Innern darzustellen. Die farbige Abtönung wurde ihm durch seine Helldunkelbehandlung, die er unterdessen ausgebildet hatte, die feine Durchführung durch die Technik ermöglicht, die er sich mit Hilfe mehrfach wiederholter Versuche angeeignet hatte. Da das Hundertguldenblatt in seiner Behandlungsweise eine starke Verwandtschaft mit einem Blatte von 1648, der Bettlerfamilie (B. 176, Abbild. auf S. 14) zeigt, dagegen von den Erzeugnissen der fünfziger Jahre sich noch unterscheidet, so erscheint die übliche Verlegung des Werkes in die Zeit um 1649 als durchaus annehmbar. Die erste Anwendung der neuen farbigen Darstellungsweise findet sich übrigens bereits auf dem Abraham mit Isaak, von 1645 (B. 34).

Das Hundertguldenblatt (B. 74) bildet die vollkommenste Verkörperung des Grundsatzes, eine Komposition mit Hilfe der großen Licht- und Schattenmassen aufzubauen. Christus als das Licht der Welt, als das Heil der Kranken mußte geistig wie körperlich in Gegensatz gebracht werden zu den Massen der in der Finsternis Tappenden und nach Heilung Suchenden. Die handgreifliche und augenfällige Symbolik ergab sich hier ungesucht: Christus, die verkörperte Ruhe und Klarheit, ist dem Leiden und Sehnen der verkrüppelten Menschheit gegenübergestellt. Wie sein Haar schlicht hinabwallt, wie sein Gewand glatt hinabfließt, so ist auch seine Gebärde ruhig und sein Blick klar. Mit der einen Hand heißt er die Hilfsbedürftigen freundlich willkommen, mit der anderen deutet er leicht nach oben, da von der Hoffnung, vom Vertrauen alle Heilung zu erwarten ist. Sein Blick aber zeugt weder von scharfem Eindringen, von angespanntem Willen, noch auch von ekstatischer Erregung, sondern er ist in ruhiger Zuversicht nach innen gekehrt, des Besitzes der Wahrheit voll bewußt. Diese Gestalt Christi hat nichts Theatralisches, nichts Heroisches, nichts Pathetisches an sich; sie umschreibt nicht das Göttliche in einem unzureichenden lallenden Gleichnis, sondern es ist der Mensch, der göttliche Mensch freilich, aber doch unser Bruder, der da hilfsbereit uns entgegen tritt; ein Ideal, tief aus der Seele des Künstlers geboren, mild, von Leidenschaften frei, aber realisirbar und verständlich und ergreifend.

Ihre volle Bedeutung gewinnt diese Gestalt erst durch die Art, wie sie sich in den zahllosen Hilfsbedürftigen spiegelt; dadurch aber erscheint sie auch in um so reicherer Beleuchtung. Rembrandt hat hier den Shakespeare'schen Grundsatz angewendet, eine Persönlichkeit nicht bloß als etwas für sich Bestehendes, sondern als eine Macht zu schildern, die erst durch die Art faßbar wird, wie sie auf die verschiedenen anders gearteten Individuen wirkt.

„Der Seelenmaler, heißt es in einer Besprechung der Rembrandtausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts, in den Grenzboten 1891 I, schwelgt in der mit Worten schlechthin nicht erreichbaren Fülle und Abstufung von Empfindungen; in jeder Gestalt spiegelt sich die erlösende That des Heilands, der, selbst ein echter Arzt, gelassen, mit mild-ernsten Zügen in der Mitte der innerlich so erregten Schar steht, anders wieder. Da ist Vertrauen, gesteigert bis zu inbrünstiger Hingebung, Scheu, abwartende Haltung, Mißtrauen, Zweifel, Hohn neben stumpfsinniger Resignation — eine Flut meist verhaltener Empfindungen, ohne jede leidenschaftliche Gebärde und Bewegung, in der Schwebe gehalten durch die fast ängstliche Aufmerksamkeit, die sich auf den Mittelpunkt der Scene richtet. Nicht das vollendete Wunder, nicht den Erfolg stellte der Künstler dar, sondern den vorausgehenden Augenblick der Erwartung.“ Hier kamen Rembrandt die Studien, die er in seiner Frühzeit so eifrig nach den Elenden und Verkommenen gemacht hatte und die er auch weiterhin ge-

legentlich fortsetzte, vollauf zu statten. Die zu den Füßen Christi liegende Frau mit den vor Schmerz gekrümmten Gliedern, die den Saum seines Gewandes zu berühren trachtet; die abgemagerte Alte, die betend die Hände zu ihm emporhebt; der beinlose Krüppel, der hilflose Blinde, dessen greise Gefährtin mit tief bekümmertem, flehentlichem Blick zu Christus emporschaut; der regungslos quer über dem Karren auf seiner Matratze liegende Jüngling, dessen Mutter ernst wie eine Anklägerin dasteht: das alles sind erschütternde Typen tiefsten menschlichen Elends. Obwohl sie im Gegensatz zu Christus in durchaus realistischer Weise charakterisirt sind, erhalten sie durch die äußerste Verfeinerung der Technik eine Weihe, die sie weit über das Alltägliche hinaushebt. Rembrandt hat hier alle Mittel, die ihm zu Gebote standen, angewendet und namentlich durch die Beiziehung des Grabstichels jene zarten, sammetigen Wirkungen erzielt, die dieses Blatt zu seinem



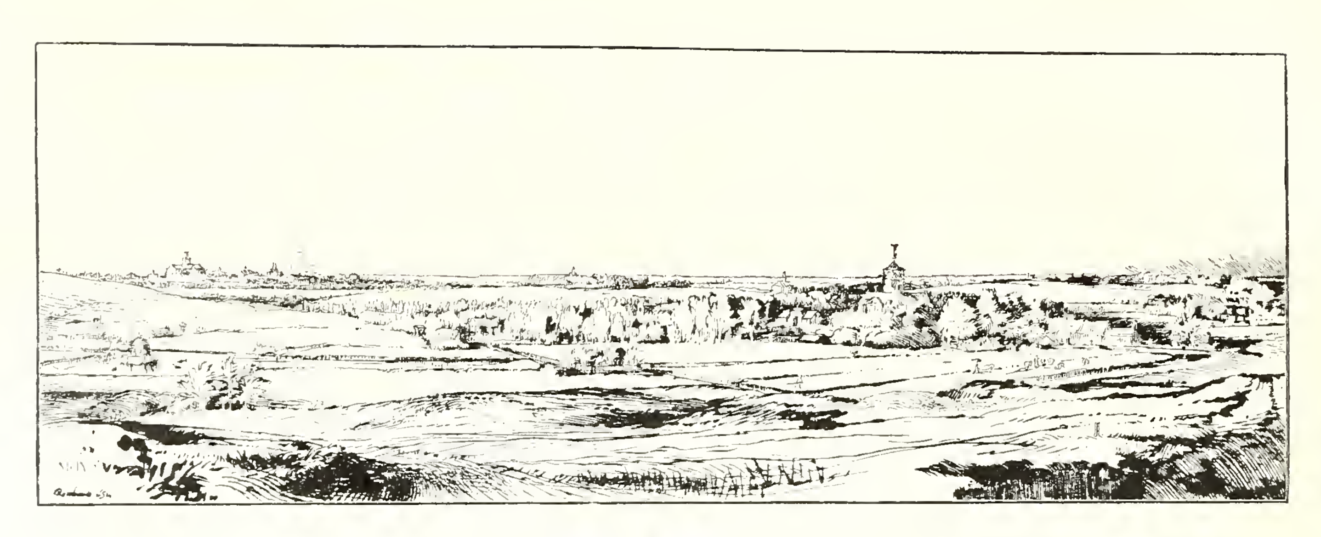
Die Geburt Christi (B. 45).

Hauptwerk unter den Radirungen stempeln und es seiner Farbigkeit und Lichtfülle nach als ein vollwertiges Seitenstück zu dem Gemälde der Nachtwache erscheinen lassen.

Gegenüber der rechten Hälfte mit den Heilsuchenden ist die linke nur leicht andeutend behandelt und ganz hell beleuchtet. Offenbar ließ sich Rembrandt hierbei von der Erwägung leiten, daß die Durchführung dieser Seite in der gleichen feinen und geschlossenen Behandlungsweise, wie die rechte, dem Gesamteindruck des Blattes Eintrag gethan hätte. So hebt sich denn nun die düstre Masse der durch das weite Thor einströmenden Kranken von der auf der andern Seite gescharten, im vollen Lichte stehenden Zuschauermenge wirkungsvoll ab; in der Mitte aber steht alle überragend Christus da, in lichtvoller Hoheit thatsächlich wie symbolisch. Die Gruppe der Zuschauer, wesentlich aus Pharisäern und Gleichgültigen gebildet, verleiht in ihrer klaren nüchternen Beleuchtung der Scene den Lokalcharakter, bildet auch einen wirksamen Gegensatz

zu der ergreifenden Schilderung der Not des gemeinen Erdenlebens. Mit welch ungläubigem Hohn besprechen die Pharisäer das, was sich vor ihren Augen vollzieht, wie verachtungsvoll blickt der dicke, bloß vom Rücken gesehene Mann im reichverbrämten Rock auf die Menge herab, die zu seiner Verwunderung in immer größeren Scharen herzuströmt! Diese Widersacher erklären die Niedrigkeit, die Christus freiwillig erkoren hatte und die ihn veranlaßte, an würdeloser Stätte unter freiem Himmel seines Erlöseramtes zu walten.

In der Mischung so verschiedenartiger Elemente zeigt sich die göttliche Unbefangenheit Rembrandt's, die ihn durchaus mit Shakespeare auf eine Stufe stellt. Er besinnt sich keinen Augenblick, das Gemeine, das Häßliche mit voller Kraft darzustellen, wo es der Gegenstand fordert; er stellt auch das Erhabne und das Niedrige dicht neben einander, ohne sie pedantisch trennen zu wollen: denn er trägt das Gleichgewicht in sich, ist sich des Einen, was not thut, vollkommen bewußt: er folgt, wenn auch schwerlich mit Bewußtsein, so doch mit voller Zuversicht einem bestimmten Ideal, das tief in seinem Wesen begründet ist und ihn daher mit unbeirrbarer Sicherheit leitet. Der französische Maler Fromentin hat in seinem geistvollen Buche über die Maîtres d'autrefois dieses keinem System sich einfügende Wesen des Meisters folgendermaßen zu schildern getrachtet (S. 379): „Sucht man sein Ideal in einer erhöhten Formenwelt, so gewahrt man, daß er dort nur seelische Schönheiten, aber physische Häßlichkeit gesehen hat. Geht man von der wirklichen Welt aus, so entdeckt man, daß er daraus alles ausschließt, was anderen dient, daß er es eben so gut kennt, es aber nur obenhin ansieht, und wenn er es seinen Zwecken dienstbar macht, sich ihm fast nie unterwirft. Und doch ist er natürlicher als irgend wer, obwohl er weniger eng sich an die Natur anschließt, vertrauter mit ihr, ohne in Plattheit zu verfallen, alltäglicher und doch gleich vornehm, häßlich in seinen Typen, außerordentlich schön durch den Geist seiner Physiognomieen, weniger geschickt von Hand, nämlich weniger fließend und nicht so gleichmäßig sicher seiner Sache, trotzdem aber von einer so seltenen, fruchtbaren und nie versagenden Geschicklichkeit, daß er die reine Empfindung wie das fast reine Repräsentationsbild, das Allerinnerlichste wie das Allerprunkvollste beherrscht."



Das Landgut des Goldwägers (B. 234).

VI. Die fünfziger Jahre

Geschmackswechsel in Holland — Das Bildnis des Clement de Jonghe — Das Landgut des Goldwägers — Biblische Darstellungen — Faust und der h. Hieronymus — Die drei Kreuze und die Schaustellung Christi — Das Opfer Abrahams — Der Bankrott — Der alte und der junge Haaring — Coppenol — Weibliche Akte — Der h. Franziskus — Rembrandt's fortschreitende Vervollkommnung

Gegen das Ende der vierziger Jahre stand Rembrandt bereits völlig vereinsamt da. Die immer mehr dem Glatten und Geleckten zustrebende Zeit hatte sich von ihm abgekehrt: er aber brauchte nicht erst mit ihr zu brechen, denn schon längst hatte er seine eigenen Pfade gefunden. Mit einer Zeit, die die harte, glatte, gleichmäßige Malerei eines van der Helst, der soeben, im Jahre 1648, die große Schützenmahlzeit zur Feier des Westfälischen Friedens vollendet hatte, seinen Werken vorziehen konnte, konnte Rembrandt nichts gemein haben. Wie neben ihm der alte Frans Hals in Haarlem unbekümmert um die Anforderungen der Mode in seiner breiten, großen Art zu malen fortfuhr, so ließ auch Rembrandt sich durch den Wandel des Zeitgeschmacks nicht beirren, sondern gab sich erst recht seinem eigenen Wesen hin und folgte seinem künstlerischen Gewissen. Wohl waren damals noch Meister wie Ruisdael, Potter, Ostade, Terborch thätig, wohl stiegen noch sogar in den fünfziger Jahren Kräfte wie Metsu, Niklas Maes, Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen auf, wohl leisteten die Feinmaler Dou, Mieris, Wouwerman, dank ihrer vorzüglichen Schulung, noch Vollkommnes: aber ihrer aller Werke wurden doch vornehmlich wegen der Untadelhaftigkeit und Geschlossenheit der technischen Durchführung gesucht, während dagegen der geistige Gehalt immer tiefer und tiefer sank und jene virtuose Glätte der Mache, die schließlich in den Erzeugnissen eines van der Werff zu ödester Kühlheit erstarren sollte, immer mehr in Aufnahme kam.

In der Kunst wie auf den übrigen Gebieten des geistigen Lebens machte sich eben mit der zunehmenden staatlichen Sicherung und dem allgemeinen Wachsen des Wohlstandes eine Neigung zu orthodoxem Byzantinismus, zu Verknöcherung und pedantischer Regelrichtigkeit geltend, der Rembrandt's Streben nach Freiheit, Selbständigkeit und Vertiefung als nichts anderes denn als eine gefährliche und verdammliche Ketzerei erscheinen konnte. War doch gerade in den vierziger Jahren jene neue Generation holländischer

Künstler, der außer dem bereits genannten Asselijn noch Both, Berchem, Dujardin u. a. angehörten, aus Italien, damals dem gelobten Lande des Akademicismus, zurückgekehrt, im Besitz einer neuen und thatsächlich nationalen Kunst auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, dagegen aber doch durchtränkt von den fremdländischen Anschauungen, die auf dem Gebiete der Figurenmalerei weniger nach einer belebenden Erfassung der Natur als nach der möglichst vollkommenen Nachahmung bestimmter Muster und Meister hindrängten.

Als der Wortführer dieser Zeit und Richtung machte Sandrart, der ihn doch persönlich kennen gelernt hatte, in der Teutschen Academie (S. 326) ihm den Vorwurf, daß er „Italien und andere Örter, wo die Antiken und der Kunst Theorie zu erlernen, nicht besucht habe . . . Demnach blieb er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheute sich nicht, wider unsere Kunstregeln, als die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspective und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raphael's Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nötigen Academien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine andere Regeln binden solle.“ Houbraken erzählt in seiner Groote Schouburgh (1719, Bd. II, S. 305), wie zu Anfang der fünfziger Jahre einerseits die Malweise eines van Dyck in großer Achtung gestanden, anderseits aber auch die Rembrandt's viele Anhänger besessen habe. Als aber der junge Jan de Baan, beim Verlassen der Bakker'schen Werkstatt, sich habe entscheiden müssen, zu welchem dieser beiden Künstler er gehen wolle, da habe er doch van Dyck den Vorzug gegeben, da dessen Manier dauernder sei (van een duurzamer aart). Die freundlichen Worte, die ein Jeremias de Decker Rembrandt in seinen Gedichten spendet, stehen ziemlich vereinzelt da. Von den maßgebenden Stimmen der damaligen Dichterwelt hat keine sich zu seinen Gunsten erhoben. Wohl aber bekämpft ihn noch lange nach seinem Tode ein gewisser Andries Pels mit Erbitterung in einem Gedicht von 1681 über das Theater, worin ihm zum Vorwurf gemacht wird, daß er es vorgezogen habe, sich in Extreme zu verirren (doorluchtiglijk de dvalen), wodurch er zum ersten Ketzer in der Kunst der Malerei geworden sei, statt sich durch die Anlehnung an die Erfahrung anderer zu vervollkommnen und seinen so hoch gepriesenen Pinsel den Regeln zu unterwerfen. Nein, heißt es da weiter, er meint alles von sich aus schon zu wissen, und nennt seine Verrücktheit: Nachfolgung der Natur; alles andere erklärt er für eitel Zierat und Verbrämung (die ganze Stelle im Original bei Vosmaer S. 390 Anm. mitgeteilt). Man sieht hieraus, wie sehr Rembrandt's Gebaren die wohlanständigen Menschen seiner Zeit empörte. Er verschmähte es eben, das zu behandeln, was stets des Beifalls der Menge sicher sein kann: das Hübsche, die regelmäßige und gewöhnliche Schönheit. Findet doch die Schönheit höherer Ordnung und gar erst das Erhabene immer nur bei Wenigen Verständnis (Vosmaer S. 399).

In Rembrandt selbst aber hatte sich inzwischen eine Läuterung vollzogen, die ihn zur Einfachheit und Ursprünglichkeit seiner Natur zurückführte, so daß er nun seiner vollen Größe entgegenstreben konnte. Wie in das Jahr 1648 jene beiden Gemälde fallen, die seine Ablehr von der hellen Farbenfreudigkeit der früheren Zeit und zugleich seine Hinwendung zu einer vertieften und verinnerlichten Auffassung der Gestalt Christi bekunden: die düsteren und schlichten und dabei so ergreifenden Darstellungen des Mahles in Emmaus, im Louvre und in Kopenhagen: so folgte nun auch in der Radirung auf die weiche schabkunstähnliche Manier der vorhergehenden Zeit jene breite kräftige Behandlungsweise, die vornehmlich durch geradlinige, vielfach rechtwinklig gekreuzte Parallelschraffirungen wirkt und für ihn fortan bezeichnend bleibt. In Bezug auf die Auffassungsweise aber hatte er jenes unbeirrbare Gefühl für das dem eigenen Wesen Entsprechende wiedergefunden, das in der Jugend besonders stark zu sein pflegt, sich dann aber infolge der vielfachen äußern Einflüsse und im Verlauf der langwierigen Studien, die zur Überwindung der technischen Schwierigkeiten

nötig sind, so leicht wieder verliert. Er gehörte vollkommen sich selbst wieder an und sah sich nun in den Stand gesetzt, sein Eigenstes und Bestes zu geben.

Vornehmlich beschäftigen ihn fortan die biblischen Gegenstände; aber zunächst fährt er noch fort, sich auf den Gebieten des Bildnisses und der Landschaft zu bethätigen. Das Bildnis des Clement de Jonghe (B. 272), vom Jahre 1651, kündigt bereits in Auffassung wie Technik den einfach-großartigen Stil der spätern Zeit an, steht aber im ganzen doch noch den zuletzt besprochenen Bildnissen näher als den durch eine Reihe von Jahren von ihm getrennten nachfolgenden; denn er befleißigt sich darin noch einer sauberen klaren Arbeit im Gegensatz zu den genialen, mehr malerisch behandelten Werken aus der Mitte der fünfziger Jahre. Ist es infolge solcher Zurückhaltung auch nicht das großartigste, so ist es durch die Feinheit der Charakteristik vielleicht das vollkommenste seiner Bildnisse. Der Mann, ein Kunstverleger, sitzt da, von vorn



Kopf des Clement de Jonghe (B. 272).

gesehen, in vollkommener Natürlichkeit und Behaglichkeit, leicht in sich zusammengesunken. Nicht auf den Beschauer blickt er, faßt auch keinen bestimmten Gegenstand ins Auge: sondern dies Auge, leicht gekniffen, ist in sich gekehrt, während der Geist einen Gedankengang verfolgt, der in den schalkig bewegten Mundwinkeln zum deutlichen Ausdruck gelangt. Davon, daß er Modell sitzt, weiß dieser Mann nichts. Das Gesicht, der breitkrämpige Hut, der Kragen sind mit feiner Vollendung durchgeführt; der Mantel aber sowie alles übrige ist nur leicht, weich und mit staunenswerter Sicherheit hingeworfen, gerade wie das für den Gesamteindruck hinreicht.

Mit den zahlreichen Landschaften aus den Jahren 1650 und 1651 beschloß Rembrandt die Beschäftigung auf einem Gebiete, das er vor gerade zehn Jahren mit gleichem Eifer betreten hatte und das er während eben desselben Zeitraums auch in Gemälden gepflegt hatte.[1]) Während er aber anfangs das Hauptgewicht auf die Gefälligkeit und Abrundung des Anblicks sowie auf die saubere zeichnerische Durchführung

1) Seine einzigen datirten Landschaftsbilder entstammen den Jahren 1646 und 1647 (Bode, Studien, S. 488).

mittels der Ätzung legte, sieht er jetzt von der Komposition mehr und mehr ab, sucht nur nach einem Standpunkte, der die Endlosigkeit des Raumes möglichst zur Geltung kommen läßt, und trachtet mit Hilfe der Kalte-Nadelarbeit, die er inzwischen mit souveräner Kraft und Freiheit anzuwenden gelernt hat, vornehmlich malerischen Effekt zu erzielen. Seine Behandlungsweise ist durchsichtiger und lockrer geworden, das Laub und die Gräser sind spitziger und faseriger gebildet. Die größere Schlichtheit hat aber auch ein Zurückdrängen der Staffage, der Menschenwelt, im Gefolge. Die Natur ist für ihn nicht mehr ein Gegenstand übermütigen Spiels, sondern voll ernster Ehrfurcht naht er sich ihr. Es hat den Anschein, als habe er das Bedürfnis gefühlt, eine Zeitlang in innigem Verkehr mit ihr zu verbringen, bevor er sich den größern Aufgaben, zu denen seine Phantasie ihn hintrieb, ergab. Als das schönste Zeichen dieses Versenkens in die Natur ist wohl die Landschaft mit dem Turm (B. 223) zu betrachten, die der früheren Manier noch am nächsten steht. In technischer Hinsicht das bezeichnendste ist das Blatt mit den drei Hütten (B. 217), das durch seinen Gegenstand kaum besondres Interesse zu erwecken vermag und nur in den frühesten, saftigen Drucken seinen vollen Wert offenbart. Aus der Fülle der übrigen, reich variirten Landschaften, die allesamt des Element der Stimmung betonen, sei aber besonders ein Blatt hervorgehoben, das wenig bekannt ist, sich in den Kreisen der Sammler jedoch mit Recht der größten Beliebtheit erfreut.

Das ist das Landgut des Goldwägers (B. 234, Abbild. auf S. 64, verkleinert), eine langgezogene Ansicht, die nichts als Felder und Wiesen und nur in der Ferne einige menschliche Behausungen enthält. So wenig es sich hier um ein bloßes Phantasiegebilde handelt, das der Künstler kraft seines Meisterrechts aus den Elementen der Natur aufgebaut hätte, um die ihm selbst eigenen Zwecke zu verwirklichen, so wenig ist ein bloß virtuoser mechanischer Abklatsch der Natur hier geboten. Dem dargestellten Stück Erde wohnt freilich nicht der geringste besondere Reiz inne, es ist von ganz gewöhnlicher Bildung, bietet weder Wechsel noch anmutvolle Schönheiten; die ganze Kunst liegt darin beschlossen, daß hier genau die Empfindung wachgerufen wird, die durch die Natur selbst in dem Auge eines künstlerisch gestimmten Beschauers erregt werden würde. Rembrandt hat sich eben mit teilnehmender Empfindung in den Anblick dieser Landschaft versenkt; aber er hat es verschmäht, ihr das Gepräge seines Geistes aufzudrücken: er hat sich der Natur völlig untergeordnet und ist nur darauf bedacht gewesen, den Eindruck, den sie auf ihn machte, mit den ihm zu Gebote stehenden unfehlbaren Mitteln treu wiederzugeben. So einfach dies scheint, so liegt doch das ganze Geheimnis der Kunst und daher ihr höchstes Ziel darin, aus der endlosen Zahl der Einzelheiten die für den Eindruck entscheidenden herauszuheben und mit der vollen Sicherheit, Feinheit und Genauigkeit wiederzugeben. Durch solche Unterordnung erst bekundet der Meister seine wahre Größe und seine volle Herrschaft über die Natur, nicht durch willkürliches Schalten oder kurzsichtige Überhebung.

Das freie Schalten mit den Naturelementen hat seine volle Berechtigung, wie Rembrandt selbst es in seinen früheren Werken bewiesen hat; es kann sogar zur Notwendigkeit werden, sobald nämlich die Malerei einem fremden Zweck, wie z. B. dem der Dekoration, zu dienen hat; als höchstes Ziel wird aber dem ernsten Künstler stets der engste Anschluß an die Natur vorschweben. Denn er kann sich, wie das Lionardo, Dürer und viele andere ausgesprochen haben, ihr gegenüber stets nur als klein und unzureichend empfinden. Je tiefer er blickt, um so deutlicher wird er sich davon überzeugen müssen, daß überhaupt in der Besitzergreifung der Natur der Zweck der Kunst liegt, daß die Kunst dieses Ziel nie völlig erreichen und noch viel weniger darüber hinausstreben kann, sich ihm aber um so mehr nähert, je enger sie sich an die Natur hält. Je größer die Schwierigkeiten sind, die aus solcher Beschränkung erwachsen, um so beglückender sind auch die Eroberungen, die hierbei gemacht werden können.

Auf den ersten Blick gewahrt man in dieser Landschaft nur das leichtgewellte Terrain und die langgezogenen Felder; dann aber entdeckt man im Mittelgrunde die Straße, die an einer Häuserreihe vorbei zu dem Schloß führt, das mit seinen Nebengebäuden inmitten eines Parks liegt; rechts davon in anheimelnder Lage eine gesonderte Ansiedelung; links ein isolirtes Wäldchen und auf der Höhe eine größere Ortschaft. Wenn sich das Auge allmählich in diesen Reichtum und bunten Wechsel, den es ursprünglich ganz übersehen hatte, einlebt, so ahnt es in den leicht angedeuteten Höhenlinien des Horizonts eine noch größere Fülle von Verschiedenheiten und fühlt sich fortgetragen in die Unendlichkeit und empfindet mit Wonne die Weite der freien Natur. Hier trifft Bürger's (Musée de la Haye S. 197) Ausspruch vollkommen zu, daß Rembrandt's Bilder nie in ihren Rahmen eingezwängt, sondern immer von der Endlosigkeit des Raumes umflutet sind. Da nichts bestimmt ist, ist auch nichts abgeschlossen: aber es fehlt auch nichts und nichts ist willkürlich. Solche Kunst ist ewigen Gehalts wie die Natur selbst.

Noch stärker macht sich die Schlichtheit und Größe der Auffassung in den biblischen Darstellungen bemerkbar, die seit dem Anfang der fünfziger Jahre wieder besonders in den Vordergrund treten. Am nächsten dem Hundertguldenblatt steht die Schilderung der Predigt Christi, genannt La petite Tombe (B. 67), indem auch hier eine Menge von Zuhörern gezeigt wird, die mit ihren verschiedenartigen Empfindungen durch einen Geist gefesselt und von sich selbst abgezogen werden. Nie ist wohl die Macht des Wortes auf die Zuhörerschaft in einheitlicherer, ungesuchterer und mehr überzeugender Weise vorgeführt worden als auf diesem Blatte, das zugleich die einzelnen Individuen in feinster und lebendigster Weise charakterisirt. Der Künstler ist hier vollständig in seinem Gegenstande aufgegangen, ohne irgend eine bestimmte Wirkung auf den Beschauer zu beabsichtigen. Dieser Einheitlichkeit des Gedankens entspricht auch die Geschlossenheit und Abrundung der Komposition, die dem Blatte eine außergewöhnliche Stelle in dem Werk des Meisters anweist. Auch das Licht, das in breiter Fülle einfällt, ist hier noch immer konzentrirt, zugleich aber in so reichen Abstufungen behandelt, daß das Ganze eine ungemein kräftige, tief farbige Wirkung ausübt. Rembrandt zeigt sich bereits als vollkommen im Besitz der neuen Technik, die er fortan ausschließlich anwendet: die Strichlagen sind mit unnachahmlicher Sicherheit auf das geringste zulässige Maß beschränkt, aber dabei je nach Erfordernis mit ungemeiner Verschiedenheit behandelt, bald enger, bald breiter, aber meist gradlinig, und nur in den tiefsten Schatten gekreuzt, dann aber meist fast rechtwinklig und nach Bedarf auch mehrfach gekreuzt, wodurch ein außerordentlicher Reichtum der Abtönungen entsteht.

Die höchste und reinste Verkörperung der Gestalt Christi bietet aber das Blatt mit dem ungläubigen Thomas (B. 89, Abbild. auf S. 4), von 1650, eine nur angelegte Arbeit, die jedoch offenbar mit Absicht vom Künstler unvollendet gelassen worden ist, da sie auch schon in ihrem gegenwärtigen Zustande alle Merkmale einer einheitlich durchgeführten Komposition an sich trägt. Die Örtlichkeit spielt hier gar keine Rolle; das volle Gewicht ist auf die Darstellung des Gemütslebens gelegt, auf die Innigkeit, womit die versammelte Schar den unversehens wie eine hehre Lichterscheinung unter ihnen auftauchenden geliebten Herrn und Meister empfängt. Christus erscheint hier als die Verkörperung der höchsten Würde, Milde und Schönheit, aber entkleidet alles Scheins äußerer Herrlichkeit. Die zuschauenden Apostel, im Leben gereifte patriarchalische Gestalten, sind in Gesichtsausdruck wie in Haltung und Handbewegung nur durch wenige, leicht hingeworfene, aber unfehlbar ausdrucksvolle Striche gekennzeichnet. Die Schatten werden durch langgezogene Parallellagen breiter Striche erzielt, Kreuzschraffirungen aber fehlen so gut wie ganz.

Kurze Zeit darauf, im Jahre 1654, schuf Rembrandt zwei Serien biblischer Darstellungen, in deren einer, in Queroktav, er die Kindheitsgeschichte Jesu in lieblich idyllischem Tone und sauberer klarer Vor-

tragsweise schilderte (B. 45, [Abbild. auf S. 62], 47, 55, 63, 64, 60), während er in der anderen, in Quarto (B. 50, 83, 86, 87), die vornehmlich dem Leiden Christi gewidmet ist, die düstersten ihm zu Gebote stehenden Töne zur Verwendung brachte. Die erste dieser Serien ist in technischer Hinsicht, als Radirung, wegen der erstaunlichen Sicherheit der Behandlungsweise und der Einfachheit der angewendeten Mittel geradezu mustergültig. Sie zeigt zugleich wie der Künstler, selbst in einer Zeit da sein Geist bereits höhere Bahnen einzuschlagen begann und sich in Verleugnung alles Menschlichen und Persönlichen über das Irdische und Gewohnte weit erhob, die natürliche Harmlosigkeit und den liebevollen Sinn, den solche Aufgaben erfordern, in voller Kraft sich bewahrt hatte; und andererseits, wie er trotz aller schweren Schicksalsschläge, die auf



Dr. Faust (B. 270).

ihn niederfielen, trotz der Ungunst der Zeiten die Herrschaft über sich selbst nicht verlor, sich nicht bestimmten Gemüts- oder Willensrichtungen ausschließlich überließ, sondern in frischer Herzensfreudigkeit und klarer Unbefangenheit verblieb. — Die andere Reihe dagegen bildet das vollkommene Widerspiel dazu, so die beiden Naturen, die in der Brust des Meisters aneinander gefesselt waren, kennzeichnend. Die beiden Passionsscenen, die Kreuzabnahme und die Grablegung (B. 84), Visionen der dunkelsten Tiefen menschlichen Daseins, voll grauenvoller Verzweiflung, sind mit Herzblut geschrieben und stehen daher auch außerhalb aller Regeln. In ihrer völligen Abweichung von den üblichen Gesetzen der Komposition, in ihrer Unscheinbarkeit und Einfachheit gehören sie aber zugleich zu dem Aufrichtigsten und Erhabensten oder richtiger Tiefsten, was Rembrandt geschaffen hat. Den feierlichen Pomp der Darstellung im Tempel kann man als die fanfarenartige Einleitung dazu, die heiter stille Scene in Emmaus als den versöhnenden Ausklang und Abschluß der Symphonie betrachten.

Dieser selben Zeit gehören die zwei phantastischen, tief der Seele sich einprägenden Schöpfungen des heil. Hieronymus (B. 104, Abbild. auf S. 2) und des Dr. Faust (B. 270). In beiden wird der Eindruck stärker noch durch die Umgebung als durch die Hauptfigur selbst bedingt. Hieronymus sitzt in einer Landschaft von tizianisch reichem, heroischem Gepräge, aber er kehrt der schönen Natur den Rücken und lebt nur sich selbst, seinen Gedanken, seiner Lektüre. Faust dagegen ist scheinbar eingezwängt in sein düsteres, malerisch überfülltes Laboratorium, aber angespannt suchenden Blicks strebt er über den Staub der Folianten weg ins Freie, ja über den Raum hinaus in die Bereiche des Ewigen und Unbegrenzten, von wo ihm das mystische Zeichen verheißend entgegenleuchtet. Beide also übersehen die Gegenwart und streben nach dem Außerzeitlichen, der eine indem er es in den Tiefen seines eigenen Wesens, der andere indem er es in den Höhen des Alls sucht.

Nur dem Ernst und der Gemütstiefe, dem unbändigen Unabhängigkeitssinn eines unverfälschten Germanen, wie Rembrandt einer war, konnte es gelingen, die Abkehr von der Welt in so überzeugender Weise zu schildern, wie er es in seinem Faust gethan. Das geisterhafte Element, das durch das plötzliche Auftauchen der Lichterscheinung in der hohen düsteren Studirstube erzeugt wird, hätte allenfalls auch einem romanischen Künstler gelingen können; die Verherrlichung der gesammelten und unerschrocken dem blendenden Rätsel ins Antlitz schauenden Geisteskraft findet aber nur noch in den Allegorieen des wackeren Dürer, vorab in dessen weltvergessenem emsigen Hieronymus, ihr Seitenstück.

Hatte Rembrandt bereits in der Mehrzahl der zuletzt genannten Arbeiten die kalte Nadel in starkem Maße zur Erhöhung und Belebung der Wirkung angewendet, so stellte er die beiden umfangreichsten Blätter seines Werkes, die gerade in die erste Hälfte der fünfziger Jahre fallen, nämlich die unter dem Namen der drei Kreuze bekannte Kreuzigung und die Schaustellung Christi in Breitformat, fast ausschließlich mittelst dieses Werkzeugs her. Aber es lag in den äußeren Umständen seines damaligen Lebens begründet, daß er weniger aus ruhiger künstlerischer Überlegung, als aus einer Hast und Unruhe, die ihn vorübergehend befallen hatte, zu dieser Darstellungsweise griff und damit, wie die wiederholten Änderungen, denen er diese Blätter unterwarf, beweisen, doch nicht zu einem befriedigenden und abschließenden Ergebnis gelangte.

Der Bankrott, der bald über ihn hereinbrechen sollte, warf schon seine Schatten voraus und begann dem Künstler seine Ruhe zu benehmen. Auch in den Gemälden ist, wie Bode (S. 507) bemerkt, um die Mitte der fünfziger Jahre eine Flüchtigkeit und Lieblosigkeit der Ausführung, eine Nachlässigkeit der Zeichnung und eine Farblosigkeit zu bemerken, die von tiefer innerer Verstimmung zeugen. Wenn Bode weiterhin in manchen dieser Gemälde Rembrandt's gewöhnliche Innigkeit und Tiefe der Auffassung vermißt, so gilt das wohl bis zu einem gewissen Grade auch von der Schaustellung Christi, namentlich wenn man sie mit der zwanzig Jahre früher gefertigen Darstellung dieses Gegenstandes vergleicht, nicht aber von dem Kreuzigungsbilde, das im Gegenteil eines seiner gewaltigsten und ergreifendsten Werke ist; freilich entstand es auch zwei Jahre früher als das andere, nämlich bereits 1653.

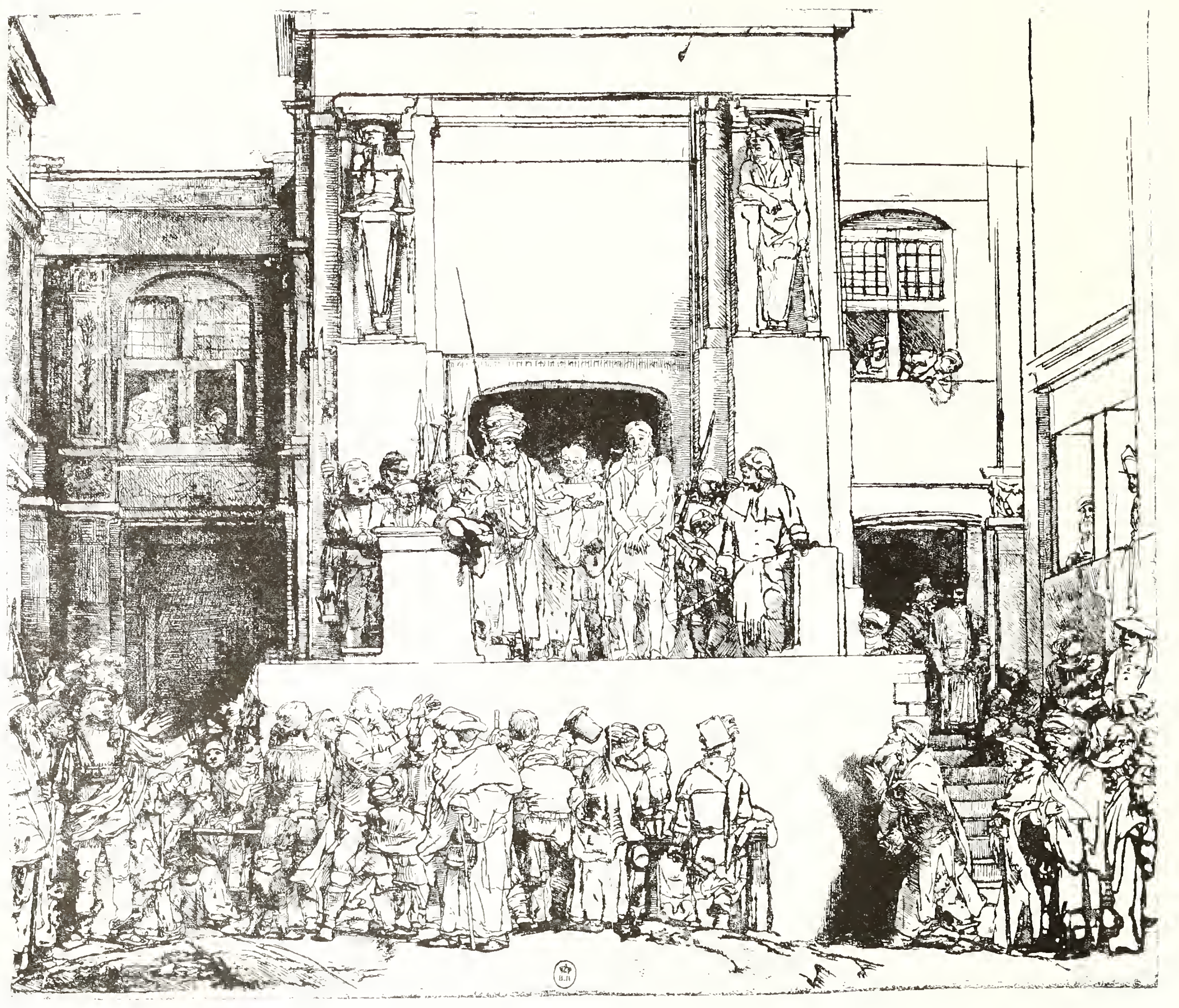
Schon durch die Anlage der Komposition verkünden die drei Kreuze (B. 78), daß es sich um die Schilderung eines Dramas von welterschütternder Bedeutung handelt. Hoch über die von mannigfachen Gefühlen bewegte Menge ragt die Gestalt des schuldlos Leidenden mit den Schächern zu den Seiten empor. Während die tiefe Finsternis durch den breiten, steil aus der Höhe herabfallenden Lichtstrahl plötzlich erhellt wird, spaltet sich die Erde; Verwirrung erfaßt die Gemüter der Menschen; angsterfüllt hüllen sich die einen in ihre Gewänder oder verbergen ihr Angesicht in den Händen oder stürzen wie niedergeschmettert zu Boden, während die anderen entweder in eiliger Flucht ihre Rettung suchen oder kopfschüttelnd und nach einer

Die drei Kreuze (B. 78).

Erklärung dieses Aufruhrs der Elemente suchend den Heimweg unter eifrigem Gespräch antreten. Diesen am eingehendsten durchgeführten Gestalten, die den Vordergrund einnehmen, treten die vom vollen Licht erhellten Gruppen am Fuße des Kreuzes, die nur in den flüchtigsten Umrissen angedeutet sind, als die Vertreter einer andern Welt, der des Glaubens, Hoffens und Liebens gegenüber. Der mit ausgebreiteten Armen vor dem Gekreuzigten knieende Hauptmann, im Mittelpunkt der Darstellung, füllt nur die Rolle eines Vermittlers zwischen diesen beiden Welten als eine den Wendepunkt des Dramas bezeichnende Person aus. Die wahre Heldin ist aber hier wie in allen den höchsten Verkörperungen dieser Scene die Mutter des Dulders. Wie sie niedergeschmettert, in hilflosem Schmerze die Hände ringend dasitzt, von den Frauen umgeben, deren eine sich liebevoll teilnehmend über sie beugt, während die zweite ihr zuzureden scheint, sich in das Unvermeidliche zu fügen, und die dritte in Erwägung des schrecklichen Geschehnisses fröstelnd zusammenschauert: das ist ergreifender von keinem anderen Meister geschildert worden. Die Gestalten der Magdalena, die die Füße Christi umklammert, und des Johannes, der sich verzweiflungsvoll die Haare zerrauft, sind zu flüchtig in ihrer Anlage, um voll zur Geltung kommen zu können. In ihrem Zusammenklang aber bilden alle diese Figuren einen gewaltigen Hymnus zur Verherrlichung der Glaubenskraft inmitten der tiefsten Not. Die hinreißende Macht der Empfindung ist es, die hier wieder einen dem Bereich der Musik entnommenen Vergleich nahe legt. Rembrandt's Stärke liegt eben weder in der Formaldekoration noch in der bewußt verstandesmäßigen Komposition, sondern ist durchaus in der Tiefe und dem Reichtum seines Gemütes begründet.

Wie sich überhaupt um diese Zeit seine Neigung zum Eigenartigen und Phantastischen bis ins Schauerlich-Erhabene gesteigert hatte, so verwendete er nun, entsprechend der breiteren und pastoseren Behandlungsweise seiner Gemälde, die kalte Nadel, deren Spitze er in Hast und mit fast übermenschlicher Gewalt tief in das Kupfer eingrub, um nicht sowohl durch die Strichlagen, die sich als solche fast gar nicht mehr bemerklich machen, als vielmehr durch den fetten Grat, den die einzelnen wie gehackten Züge aufwühlen, eine tief gesättigte Farbigkeit hervorzurufen. Er wird in seiner Technik immer selbstbewußter, stolzer und unternehmender, zugleich herber und mehr auf Größe als auf reizvolle Anmut ausgehend (Vosmaer). Das Kreuzigungsbild gleich dem Hundertguldenblatt durchzuführen, wie er es anfänglich geplant haben dürfte, dazu fehlten ihm aber offenbar Neigung und Muße. Auch mag inzwischen eine andere Anschauung des Vorgangs in ihm aufgestiegen sein. Kurz, er verwandelte später, unter völliger Änderung eines Teils der Figuren, die lichtvolle Scene in eine von allen Schauern des Wetters verdüsterte und nur durch einen schmalen Lichtstreif gespenstisch erhellte. Mit hackigen, groben Strichen, in nervöser Hast führte er diese Umarbeitung durch, so daß manche sogar geneigt sind, sie gar nicht für sein Werk zu halten. Doch abgesehen davon, daß ein ganz äußerlicher Umstand zu seinen Gunsten spricht, nämlich die Anbringung einer Reiterfigur in hoher, turbanartiger Kopfbedeckung, die als Kopie nach einer Medaille Vittore Pisano's, des italienischen Quattrocentisten, nur ihm selbst, dem Kunstfreunde mit dem aufs äußerste verfeinerten Geschmack, zugeschrieben werden kann, — bilden die Änderungen durchaus keine Verschlechterung der Komposition, sondern erhöhen vielmehr deren Tragik. Aber freilich bezeichnen sie ein Aufgeben des ursprünglichen Zieles, somit ein Schwanken, woran man, außer gerade in dieser Zeit, bei Rembrandt nicht gewöhnt ist.

In derselben eingreifenden Weise ist er bei der zwei Jahre später, 1655, entstandenen Schaustellung Christi (B. 76), dem Gegenstück zu den drei Kreuzen, verfahren. War hier die theatermäßige Gliederung der Komposition einerseits durch die Einfügung in eine das ganze Blatt ausfüllende Hofarchitektur, andererseits durch die Trennung der Massen in eine auf erhöhtem Ausbau stehende Gruppe und das zu ebener Erde sich abspielende Volksgetümmel schon von vornherein besonders kräftig betont worden, so verstärkte



Ecce homo (B. 76).

er später diesen Eindruck noch beträchtlich durch die Auslöschung fast dieses ganzen unteren Teiles. Die dichtgedrängte, nach Barrabas schreiende Pöbelmasse, fast durchweg vom Rücken gesehen, mochte ihm doch nicht energisch genug charakterisirt erscheinen, um der Gestalt des gefaßt auf hoher Bühne stehenden Christus, dessen Hände mit denen des gemeinen Verbrechers zusammengekoppelt sind, das Gleichgewicht zu halten. So betonte er denn durch die Beschränkung dieses Chors den architektonischen Aufbau noch stärker und vereinigte das ganze Interesse auf die Hauptgruppe, die nun aber wieder für den Raum zu klein geworden war. Läßt sich hier also eine völlig befriedigende Wirkung vermissen, so bewahrt das Blatt doch seine hohe Bedeutung durch den tiefen Ernst, der ihm eingeprägt ist, und interessirt uns zudem noch durch seine Behandlungsweise wie durch die eigenartige Auffassung der Architektur. Sind auch einzelne Glieder, wie die Architrave, Pilaster und Säulen, mehr oder weniger den antiken Bauordnungen entnommen, so verbindet der Künstler damit unbekümmert flache, gedrückte Bogen und die aus vielen kleinen Scheiben zusammengesetzten Fenster seiner Heimat. Durch die Wucht der Verhältnisse und das Vorwalten der großen ungegliederten Massen aber erinnert das Ganze mehr an ägyptische Bauwerke als an irgend welche europäische. In der Zeichnung der Figuren endlich erreicht hier Rembrandt durch die vorwiegende Verwendung der kalten Nadel eine Eckigkeit, wie er sie weiter nie getrieben hat. Sie erscheinen wie aus lauter Quadraten zusammengesetzt. Durch diese schroffe Form hindurch aber leuchtet das warme Leben und der tiefe Gemütsausdruck hindurch.

Nachdem Rembrandt auch dieses Blatt als Anlage belassen, wendet er sich wieder Kompositionen kleineren Formats zu und schafft eine Reihe tiefempfundener, gewaltiger Werke. Vorab prägt sich das Opfer Abrahams (B. 35, Abbild. auf S. 12) von 1655 als eine seiner abgerundetsten Schöpfungen der Phantasie des Beschauers ein. Von alters her hatten die Künstler ihre beste Kraft diesem ergreifenden Gegenstande zugewendet. Vor allem berühmt ist der Florentiner Wettkampf, der zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts ausgefochten wurde und mit dem Siege Ghibertis endete, obwohl die überlegene Wucht auf seiten Brunellesco's war. In den dreißiger Jahren hatte Rembrandt selbst diesen Gegenstand noch ganz in pathetischer Weise behandelt. In der späteren Radirung dagegen wirkt er durchaus monumental, jedoch nicht etwa durch die Entrückung der Scene in eine ideale Sphäre, sondern durch die vollkommenste Versenkung in den Stoff und die überzeugende Wiedergabe der geschauten Vision. Wie sich Vater, Sohn und der rettende Engel zu einer geschlossenen Einheit verbinden, indem der Engel, der mit seinem breiten Flügelpaar lautlos herangerauscht kam, plötzlich den Vater von hinten umklammert und mit noch wehendem Haar sich über seine Schulter beugt, um ihm die göttliche Botschaft ins Ohr zu raunen; wie der Sohn in zitternder Ergebung sich vom Vater die Augen zuhalten läßt, nicht wissend, was mit ihm vor sich gehen soll; wie endlich der Vater sich zornig frei zu machen sucht von der Umschlingung des Eindringlings, der ihn an der Erfüllung seiner schweren Pflicht zu hindern trachtet: das alles ist neu, ist Rembrandt's eigenste Schöpfung und von keinem seiner Vorgänger erreicht, die allesamt — mit alleiniger Ausnahme Brunellesco's — stets den Engel als eine überirdische Erscheinung in den Lüften schwebend und daher nur befähigt, durch das Wort, nicht aber durch die That einzugreifen, geschildert hatten.

Auf andere Bilder dieser Art, wie die schlichten Darstellungen des betenden Davids (B. 41) und des Christus am Ölberge (B. 75), auf den alten Abraham, der Gottvater nebst den beiden Engeln bewirtet (B. 29), kann hier nur hingewiesen werden. Wie die Gemälde dieser Zeit — man denke nur an das Hauptbild, den segnenden Jakob von 1656 in Kassel — meist nur wenige, aber groß erfaßte Figuren enthalten, so geht auch hier Rembrandt immer mit Entschiedenheit auf den Kern der Handlung los, verschmäht alle

äußerliche Zurichtung, aber erzielt durch die schlagende Einfachheit und die tiefe Innigkeit seiner Auffassung jene Monumentalität, die kraft ihrer Wahrhaftigkeit als eine naturnotwendige erscheint und sich dem Herzen des Beschauers wie der warme Zuspruch eines Freundes einprägt. Zur Vermittelung dieser Gebilde aber dient ihm, wie in den Gemälden die bald glitzernde und flimmernde, bald ruhig-ernste, immer aber tiefe und kräftige Farbe, die Wucht und der milde Schimmer seiner Kaltnadelarbeit, die er mit höchster Treffsicherheit und in freiester Mannigfaltigkeit beherrscht. Rembrandt hatte nun in unablässigem Fortschreiten, als gäbe es keinen Rückschritt für ihn und keinen Verfall, sondern nur eine unendliche Vervollkommnungsfähigkeit, die Höhe seiner Kunst erstiegen. Das zunehmende Alter, die herbsten Schicksalsschläge hatten ihm nichts anzuthun vermocht. Freilich war das keine heiter spielende Kunst, sondern eine männlich-ernste, zielbewußte. „Die gehaltene Kraft", sagt Bode (S. 517) mit Recht, „der große Ernst, die äußerste Einfachheit und die Gleichgültigkeit gegen alles, was als Konzession dem Publikum gegenüber erscheinen könnte, sind Zeichen des Alters in jedem Beruf, in jeder Thätigkeit; bei dem Künstler zeigt sich dies noch insbesondere in der spielenden Leichtigkeit, mit welcher alle malerischen Mittel gehandhabt und bis an die Grenze des Möglichen und Erlaubten getrieben sind." Aber nicht im Düstern allein suchte Rembrandt seine Befriedigung, sondern eben so auch in der Gestaltung der Lichtseiten des Lebens, wie die lieblichen Scenen aus der Kindheit Christi dies zeigen. Während die übrigen Maler des Landes sich fast ausnahmslos der Wiedergabe der nächsten Umgebung zugewendet hatten, beharrte er unentwegt bei der Darstellung biblischer Stoffe, die seinem reichen Geist unerschöpfliche Nahrung boten, ihn unablässig den höchsten Aufgaben zustreben ließen und seine Kräfte in wohlthuendem Gleichgewicht erhielten. So bietet er eines der seltenen Beispiele für die Kraft des inneren Triebes, der unablässig den Menschen zur Erfüllung seiner Pflicht anspornt und ihn der Höhe der Vollendung entgegenführt, ihm für die Entfremdung von seinen Mitmenschen tausendfachen Entgelt durch die im Innern aufgehäuften Schätze bietend. Wenn man, ruft Fromentin (S. 384) aus, nach solchem Aufsehen, in vollem Ruhmesglanz — und welch lärmendem Ruhm! — unter dem Beifallsjubel der einen und dem Widerspruch der andern sich so weit beruhigt, um so bescheiden zu bleiben, sich genügsam beherrscht, um aus all dem sprühenden Lebensmut wieder zur Weisheit und Mäßigung zurückzukehren, so ist das ein Beweis dafür, daß neben dem kühnen Neuerer, neben dem Maler, der sich abmüht, die Darstellungsmittel seiner Kunst zu vervollkommnen, der Denker steht, der seine Arbeit fortsetzt wie er es kann, wie er es fühlt, fast immer mit der Kraft des Hellsehens, die den von Intuitionen erfüllten Köpfen eigen ist.

Das Verhängnis, das bereits seit einer Reihe von Jahren, seit 1653, ihn bedroht hatte, brach 1656 in Gestalt des Bankrotts über ihn herein. Seine Geringschätzung des Geldes, die bedrängten Umstände seiner nächsten Verwandten, die Ungunst der unter einer plötzlichen Geschäftsstockung leidenden Verhältnisse, vor allem aber wohl seine unbezähmbare Sammelleidenschaft mögen diese verhängnisvolle Wendung der Dinge herbeigeführt haben. In den Jahren 1657 und 1658 wurde sein gesamtes Hab und Gut, darunter seine ausgedehnten Sammlungen, und zuletzt sein Haus versteigert, in der Herberge zur Kaiserkrone auf der Kalverstraat zu Amsterdam, wo er sich zugleich selbst eingemietet hatte. Seine Sammlungen, die das ganze Haus gefüllt hatten, hauptsächlich aus Gemälden, eigenen wie solchen von ihm sympathischen Zeitgenossen wie Lievens, Brouwer, Hercules Segers u. a., und einer äußerst reichhaltigen wertvollen Kupferstichsammlung mit den Werken eines Lukas von Leyden, Cranach u. a. in den gewähltesten Abdrücken, weiterhin den möglichst vollständigen Nachbildungen der Schöpfungen eines Raffael, Rubens u. s. w. bestanden, daneben aber noch

Zeichnungen, antike Büsten, japanische Sachen, Stoffe, venezianische Gläser, Waffen sowie eine beträchtliche Anzahl von Abgüssen nach dem Leben enthielten, also ein Künstlerrüstzeug von unschätzbarer Vollständigkeit und Gewähltheit bildeten: diese Sammlungen brachten nicht mehr als etwa fünftausend Gulden ein. Aber selbst durch diesen Zusammenbruch seiner äußeren Lebensumstände wurde Rembrandt's Kraft nicht gebrochen, ja kaum vorübergehend gelähmt, vielmehr zu gesteigerter, begeisterter Thätigkeit angespornt, worin er Zerstreuung zugleich und Trost fand (Bode). So verwand er dieses vorübergehende Mißgeschick, schuf mit nimmer ermattender Kraft ein Meisterwerk nach dem anderen, gewann mit der Zeit seine Häuslichkeit wieder, sah sich fortgesetzt von treuen Freunden umgeben, zog noch in seinen letzten Lebensjahren Schüler an sich heran und konnte endlich mit überlegener Gelassenheit auf die Kämpfe, Stürme und Leiden seines früheren Lebens zurückblicken.

Gerade in die Zeit des Bankrotts fällt die Höhe seiner Thätigkeit im Bildnisfach. Wie er im Jahre 1656 das unübertreffliche Bildnis des Jan Six (noch jetzt im Besitz der Familie zu Amsterdam) malte, und den Goldschmied Lutma radirte so hat er 1655 die Bildnisse der beiden Männer, die mit der Durchführung seines Konkurses betraut waren, des Hauswarts der Schuldenkammer Haaring und seines Sohnes, des Auktionators, mit der Radirnadel wiedergegeben. Er war also auch während dieser Zeit nicht nur im Verkehr mit den Leuten der „anständigen“ Gesellschaft geblieben, sondern ließ sich den Verlust seiner gesamten Habe so wenig zu Herzen gehen, daß er mit den beiden Männern, denen die schwere Aufgabe zufallen sollte, seine kostbaren Besitztümer zu versteigern, in ein gutes, ja man kann ruhig behaupten, in ein freundschaftliches Verhältnis trat. Denn die Bildnisse dieser beiden sind das Schönste und Vollendetste, was er geschaffen; man fühlt es, daß warme Zuneigung ihm dabei die Hand geführt hat.

Der alte Haaring (B. 274) darf nicht nach den gewöhnlichen, freilich noch immer außerordentlich seltenen, aber doch schon wesentlich überarbeiteten und im Ausdruck veränderten Abdrücken beurteilt werden. Da erscheint er mit seinen unsicher blickenden Augen, den angstvoll emporgehobenen Brauen, dem schmerzvoll verzogenen Munde als eine Art zitterigen Pantalons. In dem ersten Zustand dagegen, dessen einzigen herrlichen Abdruck die Albertina in Wien bewahrt, sehen wir eine Gestalt von ritterlicher Feinheit und Vornehmheit vor uns, der die gewählte Kleidung, das saubere, scharf vom schwarzen Sammetanzug sich abhebende Linnen, die Fülle des feinen, sorgfältig gepflegten Haares wohl anstehen. Hier paßt der Ausdruck der energisch aufeinander gepreßten Lippen, der fast drohend zusammengezogenen Brauen über den kleinen, scharf blickenden Augen durchaus zu der kühn geschwungenen Nase. Zu der Meisterschaft dieser Auffassung gesellt sich hier aber auch die Vollendung der Durchführung. Durch die fast vollständige Überarbeitung mittels der kalten Nadel sind ein Glanz, eine Weichheit und eine Tiefe der Wirkung erreicht, die äußerlich wohl an das Wesen eines Schabkunstblattes erinnern, aber weit darüber hinausgehen und unmittelbar an die Leistungsfähigkeit der Malerei erinnern. Vosmaer hat daher auch mit Recht dieses Blatt als das nec plus ultra der Radirkunst bezeichnet.

Ebenso verhält es sich mit dem Bildnis des jungen Haaring (B. 275). Auch dieses muß nach dem ersten Zustande beurteilt werden, wovon das Amsterdamer Kabinett einen besonders schönen Abdruck besitzt. Hier ist der Ausdruck dieses seinem Vater wie aus dem Gesicht geschnittenen, aber noch nicht in eigener Richtung durchgebildeten jungen Mannes ein ruhig-ernster und dadurch sympathischer, während später dieser Kopf ein schwermütig-kränkliches, hektisches Aussehen erhielt, das dann zuletzt ganz starr und stumpf wurde. — Diese beiden Bildnisse bieten jene tiefste und in ihrer Schlichtheit überzeugende Wahrheit, die nur aus der vollen Hingabe an den Gegenstand, aus der Durchdringung des Künstlergeistes mit seinem



Modell und der hieraus hervorgehenden völligen Neuschöpfung sich ergibt. Während einerseits die Gesichtszüge mit einer solchen Feinheit beobachtet sind, daß die Dargestellten in all der Mannigfaltigkeit zusammengesetzter menschlicher Charaktere völlig greifbar und doch zugleich unergründlich, also bis in die letzte Fiber hinein individualisirt erscheinen, ist ihnen andererseits der typische Charakter unabänderlicher Bestimmtheit gegeben. Ohne



Die Frau mit dem Hut (B. 199).

starre Schemen zu sein, prägen sie sich fest dem Gedächtnis des Beobachters ein und stellen so jene Verbindung des Beweglichen und Dauernden, des Zeitlichen und des Ewigen dar, die immer der höchste Zielpunkt der Kunst bleiben wird.

Jedes der übrigen Bildnisse dieser Zeit, der Lutma (B. 276) von 1656, der Tholinx (B. 284), der Franken (B. 273), regen zu eingehender Betrachtung an, doch ist hier nicht der Ort, um bei ihnen zu ver-

Der heilige Franziskus (B. 107).

weilen. Steht auch das große Bildnis des Schreibmeisters Coppenol (B. 283) — vorher hatte Rembrandt ein kleineres Bild desselben (B. 282) radirt — mit diesen nicht auf gleicher Höhe, sei es weil die Persönlichkeit des Dargestellten sich weniger schlicht und unbefangen zu geben wußte, sei es weil die Weitläufigkeit der Bearbeitung einer so großen Platte besondere Schwierigkeiten bot, so ist das Blatt als der früheste Versuch mit der Wirkung eines Gemäldes zu wetteifern — Rembrandt hatte dieses Bildnis in gleicher Größe als Gemälde ausgeführt (bei Lord Ashburton in London) — im Hinblick auf die neuesten so vielseitigen und so erfolgreichen Bemühungen, die die Gegenwart in dieser Richtung aufweist, von besondrem Interesse.

Treu seiner Überzeugung, daß die Natur sich nie auslernen lasse, machte sich Rembrandt noch in der letzten Zeit seines Lebens daran, den nackten menschlichen Körper wiederum zu studiren und darzustellen. Wie er im Jahre 1646 ausschließlich nach dem männlichen Modell gearbeitet hatte, so behandelte er jetzt, 1658, in einer Reihe von Radirungen (B. 197, 199, 200) den nackten weiblichen Körper. Er kehrte damit durchaus zu den Bestrebungen zurück, die er schon zu Anfang seiner Laufbahn mit Eifer verfolgt hatte. An die Stelle des sorgfältigen, fast noch ängstlichen Nachgehens nach den Einzelformen ist hier aber, namentlich in der Frau mit dem Hut (B. 199), eine köstliche Unbefangenheit in der Auffassung der Naturformen und eine meisterliche Freiheit in der Behandlung getreten, die diesen Blättern durchaus den Stempel des Klassischen, Ewig-Gültigen aufprägt. „Diese herrlichen Blätter", sagt Vosmaer (B. 357), „sind nur Studien, aber Studien, die sich den Kunstwerken ersten Ranges einreihen . . . Nie hat Rembrandt die Schönheit der Modellirung, die Schmiegsamkeit des Körpers und sein pulsirendes Leben, nie die Pracht der Färbung und die Kraft und Feinheit der Töne übertroffen, die er hier erreicht."

Wenn aber die Schilderung, um in der Fülle der Gebilde des Meisters sich zurechtzufinden, sie zu Gruppen zusammenfassen muß, so blieb er selbst bis an sein Ende jedem einseitig pedantischen Vorgehen fremd und ließ sich stets nur von den Eingebungen seiner in unerschöpflicher Fülle quellenden Natur leiten. Zwei Werke aus seiner Spätzeit, der heil. Franziskus von 1657 und die Antiope von 1659, zeigen in ihrer Gegenüberstellung, wie nah in des Künstlers Seele Geistliches und Weltliches, zartpoetische Verklärung der Wirklichkeit und derbes Erfassen der niedern Seiten des Menschenlebens verbunden waren. Der heil. Franziskus (B. 107), in seinem ersten, durchaus mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzten Zustand, bietet die idealste Landschaft, die Rembrandt geschaffen hat, ein Bild verlockendster Weltvergessenheit, wie sonst nur Dürer es aus der Fülle seines Gemüts zu schöpfen vermocht hatte. Die Antiope (B. 203) wiederum zeigt Rembrandt in der vollen Rücksichtslosigkeit aber auch Selbstherrlichkeit seines Wesens und enthüllt uns somit das Grundprinzip seiner Künstlerschaft, die Wahrhaftigkeit seiner Auffassung und die Kraft zur Darstellung der inneren Gebilde. Der derb-sinnliche Vorgang wird nicht idealisirt und in höhere Sphären erhoben, auf Schönheit der Linien und Formen wird keine Rücksicht genommen: aber in greifbarer, überzeugender Lebendigkeit tritt die Scene vor uns, weil sie mit eindringender psychologischer Kraft erfaßt, vom Künstler innerlich mitempfunden und von seinem belebenden und gestaltenden Hauch bis in alle Einzelheiten hinein erfüllt ist. Es ist eine durch und durch persönliche Schöpfung, die nur Rembrandt's Geist entspringen konnte, die aber auch gerade so verkörpert worden ist, wie Rembrandt sie geschaut hat.

In dem Jahre 1661, das sein Monumentalgemälde der Zunftvorsteher erstehen sah, hat er seine letzte Radirung, die Frau mit dem Pfeil (B. 202), gefertigt. Während der übrigen sieben Jahre seines Lebens hat er dann nur noch die Malerei gepflegt.

Damit nehmen wir Abschied von unserm Künstler, aus dessen reichem Werk nur eine Anzahl der besonders bezeichnend erscheinenden Radirungen herausgehoben werden konnte. Sein Leben lehrt uns, wie er, entgegen dem herrschenden handwerklichen Grundsatz, die bestehende Kunst fortzusetzen, bis in sein Alter hinein nur darauf bedacht gewesen ist, sich frei zu erhalten von dem lähmenden Einfluß der Vergangenheit. Im Leben eines Volkes hat ja das erhaltende, auf der Überlieferung fußende Prinzip seine volle Berechtigung; für den einzelnen Künstler aber bildet es nichts weiter als den Ausgangspunkt, den Untergrund, der freilich einen festen Halt bietet, aber nur soweit von wirklichem Nutzen ist, als er nicht von höherem Aufschwung abhält, sondern im Gegenteil als Staffel dient zur selbständigen und eigenartigen Entfaltung der schöpferischen



Das Liebespaar und der Tod (B. 109).

Kräfte. Rembrandt nun, der schon früh sich von den Banden der ihn umgebenden Gegenwart losgemacht hatte, der bei fünfzig Jahren ein Greis war, von ungelähmter Kraft und Schaffenslust freilich, aber doch schon überreich erfüllt von schmerzlichster Erfahrung und bitterster Erkenntnis, dieser früh gepriesene, rasch vereinsamte, aufs schwerste geprüfte Mann bietet das erhebende Beispiel eines in stolzem, stetigem Adlerflug emporstrebenden Geistes, der nur darauf bedacht blieb, das, was in ihm selbst lag, immer klarer herauszugestalten und durch solche fortschreitende Vervollkommnung, die stets Neues zu Tage förderte, der Zukunft zu dienen.

Das starke, kräftig vorwärts drängende Geschlecht, das dazu gehört, um solche Eigenart zu vertragen, gab es in dem Holland der fünfziger Jahre nicht mehr. In dumpfe Selbstsucht versunken, nicht auf Eroberungen, sondern nur noch auf das Bewahren des Eroberten sinnend, erblickten die Erben der Befreier Hollands in solchem Gebaren nur eine Verhöhnung ihrer eigenen Bestrebungen, eine Ärgernis bereitende

Störung und konnten dies nur als eine Äußerung der gemeinen Sucht, Aufsehen zu erregen, fassen. Eine solche Zeit weiß nichts von dem eingeborenen Schöpfungsdrange, der keines äußeren Anstoßes bedarf, gegen den es aber auch kein Widerstehen gibt: sie kennt nur eine Thätigkeit, die den Instinkten der Masse dient, oder eine solche, die die Interessen des Hervorbringens fördert. Sie ahnt nicht, daß das höchste und einzige, wenn auch schmerzvolle Glück in der Erfüllung der Pflicht und der Vollziehung des Berufs besteht; das Elend, das die bloß äußerlichen Erfolge in der Regel begleitet, bleibt ihr ja meist unbekannt. Und da die ehrlich Strebenden sich, in der Mehrzahl, thatsächlich von ihren Idealen abwendig machen lassen, der kleine Rest der Standhaften aber meist elendiglich zu Grunde geht, ohne überhaupt erst bekannt geworden zu sein, so pflegt die Menge hieraus den Schluß zu ziehen, daß sie mit ihren Forderungen recht, der Künstler aber mit seinen eigenwilligen Bestrebungen unrecht habe.

Solcher Engherzigkeit gegenüber ist es ein Glück, daß es denn doch hier und da einer besonders kräftigen Natur gelingt, unentwegt sich selbst treu zu bleiben. Ein Mann wie Rembrandt ist freilich dazu angethan, schwachmütigen Seelen ein geheimes Grauen einzuflößen; allen denen aber vermag er als ein leuchtendes, die Seele mit freudiger Hoffnung erfüllendes Symbol zu dienen, die den göttlichen Funken der Kunst treu im Busen hüten und nicht gesonnen sind, ihn schnöder Habgier zuliebe aufzuopfern oder ihn in Verfolgung jener Trugbilder, die man mit dem schönen Namen der ewigen Ideale ausgestattet hat, zu ersticken. Ideale gibt es stets und stets erstehen sie neu; aber nicht der Vergangenheit gehören sie an, sondern der Zukunft. Sobald sie erreicht sind, haben sie aufgehört, Ideale zu sein. Der Charakter des Ewigen haftet ihnen also nicht an, sondern im Gegenteil der des Vergänglichen. Nur das Streben bleibt stets neu und frisch.

Rembrandt ist stets lebendig geblieben; er hat die Wahrheit im ewigen Wandel und Wechsel gesucht, nie sich genug thuend, nie auf dem einmal Gefundenen beharrend. Dadurch hat er ein für alle Zeit gültiges immer wieder zur Nacheiferung anspornendes Beispiel gegeben, wie ein solches für die mannigfachen, aber nur von einem kleinen Teil des Volkes unterstützten und daher in ihren Zielen nicht immer sicheren Bestrebungen der Gegenwart ganz besonders not thut.

Zu berichtigen:

S. 22 unter der Abbildung B. 95 (statt 338).
S. 24 Z. 11 lies S. 1 (statt 3).
S. 28 Z. 19 lies S. 17 (statt 19).

Verzeichnis der besprochenen Radirungen

(nach Bartsch)

*) Die gesperrt gedruckten sind im Text ausführlicher behandelt.

Druck von August Pries in Leipzig.





